Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XV

N. 147 | Marzo 2026 | ISSN 2431 - 6739

"La grande abbuffata" (Marzo 2026) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Hamnet di Chloé Zhao: ritorno al romanticismo creativo

Àngel Quintana

Nel 1998, il regista cinematografico britannico John Madden fu premiato con alcuni Oscar col suo film *Shakespeare in Love*. Questo film vedeva ai suoi esordi il giovane drammaturgo William Shakespeare in un'opera teatrale che intendeva intitolare *"Romeo e la figlia del pirata"*. Durante queste prove una ragazza di nome Lady Viola, attratta dalle declamazioni dei sonetti di Shakespeare, si traveste da uomo per entrare in teatro con l'intenzione di volere interpretare lei il ruolo del protagonista Romeo della commedia che stava prendendo forma. Il giovane Shakespeare infatuatosi subito della ragazza, scoprì in questa particolare circostanza il significato pieno dell'innamoramento, portandolo a riscrivere la trama di una nuova commedia che avrebbe chiamato infine *Romeo e Giulietta*. In questa nuova commedia inserì la storia del suo amore sofferto con la giovane Viola de Lesseps, evidenziando come solo a partire da un grande sentimento si potesse sviluppare una tale forza liberatrice da portare a un'autentica creazione artistica. L'opera faceva riferimento a fonti ispiratrici di un'idea dell'amore come richiamo legato a una felicità assoluta per un giovane. Questo film aveva la sceneggiatura di un drammaturgo britannico già appassionato esperto shakespeariano, Tom Stoppard, autore nel 1990 di *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*. Un film che veniva prodotto dalla casa Miramax, gestita da un sedicente poco raccomandabile produttore cinematografico statunitense di nome Harvey Weinstein, il quale negli anni Novanta godendo dei favori dell'Academy di Hollywood era stato indicato come personaggio di rilievo nelle politiche dello spettacolo cinematografico.

Il film *Hamnet - Nel nome del figlio*, realizzato dalla regista e sceneggiatrice cinese Chloé Zhao, può considerarsi l'esatto opposto di quel film uscito nel Novanta. Difatti, anziché partire dall'amore come fonte originaria ispiratrice per il nostro poeta e drammaturgo, si muove invece partendo dal senso di dolore che può produrre la perdita di una persona cara. E' come se questo film di Chloé Zhao avesse voluto far riflettere sul subconscio di Shakespeare, in qualche modo condizionato dal suo forte amore verso la moglie Anne Hathaway (nel film indicata come Agnes) e dalla devastante esperienza comune vissuta dopo la morte del loro figlio Hamnet. Come nel film *Shakespeare in Love*, è presente anche nel film di Chloé Zhao l'idea che gli eventi legati alla vita dell'artista diventino fonte di ispirazione per le sue opere e che l'arte in sé abbia per lui una naturale forza liberatrice. Nel caso del film di Chloé Zhao la fonte di ispirazione originaria è il romanzo della scrittrice britannica Maggie O'Farrell, che a partire da riferimenti temporali reali, romanza e fantastica sulla vita di Anne Hathaway. Il successo del romanzo sta nell'evidente volontà da parte della scrittrice di far uscire dall'anonimato questa figura femminile che, su tante biografie scritte sulla vita di William Shakespeare, ha sempre occupato pochissimo spazio. Il romanzo della O'Farrell dedica invece un'attenzione meticolosa sulla figura di Agnes, moglie di Shakespeare, ricostruendone la vita quotidiana, le emozioni e i suoi sacrifici con vero realismo. Nel romanzo Agnes non è per niente un personaggio secondario, che sarebbe stato dedito a ispirare solo e unicamente il poeta; lei invece è il vero centro dell'intera narrazione, una donna che lavora instancabilmente per tenere in ordine la loro casa, far crescere i figli, gestire e combattere superstizioni e malattie, convivere poi con l'assenza di un marito assorbito da una vita cittadina e dal teatro. O'Farrell infonde ad Agnes una forza narrativa della sua figura, umanizzandone il suo dolore attraverso un percorso profondo e complesso non riconducibile a una mera ispirazione nei confronti verso l'uomo artista geniale di suo marito. La scrittrice ci aiuta a penetrare nei pensieri della donna, nelle sue paure e nella sua forza silente, sottolineando il fatto che questa sua storia sia altrettanto ricca e importante quanto quella di suo marito, di William Shakespeare. Maggie O'Farrell appare attratta a rivelare chi fosse veramente questa donna con la quale il famoso drammaturgo ebbe tre figli, nonostante essi siano vissuti divisi per tanto tempo della loro vita. O'Farrell crea il suo stile poetico personale attraverso momenti molto toccanti, come quelli riferiti alla diffusione devastante dell'epidemia della peste nera. È del tutto normale che in questa storia legata alla figura di Anne Hathaway (da rimarcare ancora, Agnes nel romanzo e nel film) dovessero emergere riferimenti collegati alla vita del drammaturgo e alla sua opera, in particolare alla scrittura della commedia drammatica *Amleto*. Nel film, come si può vedere, è evidenziata in modo palese la novità del teatro creativo shakespeariano. L'evento cinematografico viene presentato nel contesto di un'intera operazione di

Chloé Zhao (Pechino, 31 marzo 1982)

successo di mercato, contrassegnato da una preliminare affermazione del best-seller, dalla costruzione di un' ipotesi interpretativa come rilancio di una storia, ma soprattutto, da una chiara volontà di fare del film una nuova riformulazione del mito romantico dell'artista che crede nel potere salvifico dell'arte. Una riformulazione nel film che, come si vedrà, minimizza il personaggio femminile di Anne Hathaway, finendo per tradirne l'impegno femminista del romanzo che propone e rende palpabile un racconto sulla vita di donne escluse dalla Storia. Il paradosso di *Hamnet - Nel nome del figlio* di Chloé Zhao sta nel fatto che il film inizia con un punto di vista interessante per finire poi per tradirne la premessa. Questo paradosso riflette gli interessi particolari della produzione e dello sfruttamento a cui è stata assoggettata la scrittrice Maggie O'Farrell, accreditata come co-sceneggiatrice insieme alla regista Chloé Zhao. Come già detto, la protagonista è Agnes, l'alter ego di Anne Hathaway, che per tre quarti del film è al centro

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

degli eventi raccontati. Si scopre dal film che lei è una giovane ragazza che vive in un bosco con la propria famiglia, che cerca e ricava dalla natura erbe particolari per rimedi medicinali portandola ad essere considerata dai vicini come fosse una strega, ma che invece il giovane vicino maestro Shakespeare (si sentirà il suo nome a film ben inoltrato) se ne invaghisce vedendo in lei solo bellezza di questa sua propensione selvaggia. Il film ci mostra il carattere di questa donna e della sua vita in questo bosco, anche dopo durante l'assenza del marito per il suo nuovo lavoro in teatro in città. Lei si occupa della casa, si prende cura della figlia maggiore, cresce anche due nuovi gemelli (una femmina e un maschio) affrontando da sola superstizioni e malattie varie. Fallisce qualche volta nelle sue predizioni. Tutto ciò con il suo uomo lontano da casa, impegnato nelle sue faccende. Quando la tragedia la colpirà, lei è sola in casa perché lui è lontano. Fino a quel momento del film la storia appare più che godibile poiché la figura del marito protettore appare solo di sfuggita, facendo risaltare un personaggio femminile molto più interessante rispetto a quella del grande drammaturgo. Le difficoltà dell'opera emergono nel momento stesso in cui, dopo la tragedia, la narrazione del film prende una svolta. La donna accusa il marito della sua assenza in famiglia e, quindi, per questo di essere un cattivo padre; così che per appianare la complicatissima situazione e alleviare il dolore di entrambi, entra in gioco l'arte come medicina e terapia che sana questo inconsolabile dolore. Con questa operazione, la funzione demiurgica dell'artista cancella completamente quella di un marito insensibile e di un padre superficiale e lontano, ridimensionando la donna a un ruolo secondario e collocare la creazione dell'opera *Amleto* come medicina salvifica a guarire le ferite più profonde. Come a dire, l'arte può sublimare qualsiasi tristezza e dolore. Il trionfo dell'artista appare in questo senso più importante del suo fallimento come marito, cosa evidenziata con la donna che vedremo piangere ed emozionarsi davanti al genio artistico del marito. Ma tutto questo che abbiamo visto appare artificiosamente reale, contraddittorio e forzato nella vita normale.

Nel film *Hamnet - Nel nome del figlio*, il dolore viene amplificato fino a diventare linguaggio sensoriale che travalica la narrazione portando lo spettatore a sperimentare umanamente la perdita di un proprio caro, che invece nel romanzo tale perdita viene espressa in un contenuto più intimo. Mentre nel testo di Maggie O'Farrell la sofferenza di Agnes è filtrata attraverso l'osservazione, il silenzio e il peso simbolico degli oggetti quotidiani, l'adattamento cinematografico intensifica questi elementi attraverso ricorsi iperbolici – la luce che abbaglia, i suoni distorti, il ritmo lento delle inquadrature –, trasformando il dolore in una sorta di estranea esperienza. Esperienza che può persino essere messa in discussione da un punto di vista etico nella sua rappresentazione, soprattutto nei momenti di agonia del bambino Hamnet. Il cinema sostituisce la sottigliezza del linguaggio con consistenza emotiva che cerca di rendere visibile l'invisibile, trasformando il dolore in una forma di eccesso estetico e di presenza perpetua. Un eccesso che si scontra nel contrasto finale di una lunga purificazione che Agnès affronta agguantata al palcoscenico del Globe Theatre di Londra, dove il dolore e la riconciliazione amorosa col marito si intensificano fino a provocare le lacrime degli spettatori e delle spettatrici. Per secoli la morte di Hamnet è stata interpretata come possibile fonte dell'*Amleto*, così che scrittori, critici e drammaturghi hanno da sempre utilizzato la metafora del figlio perduto che dava un senso alla malinconia e al conflitto interiore di Shakespeare. Dalla critica del XVIII secolo, che vedeva nella morte di Hamnet un'origine dell'ossessione di Shakespeare per le morti e le perdite umane, fino agli studi moderni (che azzardano parallelismi simbolici tra i dolori familiari e la stessa scrittura dell'*Amleto*), il personaggio di Hamnet è diventato un punto di snodo per scandagliare l'esperienza di vita dell'autore rispetto alle sue opere. Tutte queste interpretazioni entrarono in crisi negli anni Trenta del secolo scorso, quando la nuova critica letteraria cominciò a mettere in discussione tutte queste ipotesi considerandole mere speculazioni, per rivendicare invece la forza delle analisi del testo e dello studio nelle sue strutture lessicali. Se si analizza la recitazione dell'*Amleto* nel film basandoci sulla presunta fonte ispirata dalla drammatica vita di William Shakespeare e Agnes, si può notare la contraddizione che il fantasma del dispotico padre appaia come sublimazione del figlio Hamnet, mentre il tumulto interiore di Shakespeare si trasferisce tutto verso il giovane Amleto. Con questa lettura, tuttavia, l'unica cosa concreta che emerge è che in tale rappresentazione scenica ci siamo solo personaggi maschili. Non è chiaro se la figura di Agnes si proietti sulla madre Gertrude, che finirà per sposare l'assassino del marito, o sulla povera Ofelia, che Amleto – o William Shakespeare – suggerirà di ritirarsi in convento per placare la sua follia. Nonostante si parta dal lato oscuro del poeta, *Hamnet - Nel nome del figlio* finisce per trovare un legame con *Shakespeare in Love*, perpetuandone i difetti e amplificandoli nel tentativo di trasformare l'artista in un semidio e la creazione di un atto di ispirazione semidivino. L'uso del mito del genio romantico nel film appare particolarmente problematico. Nel rappresentare Shakespeare semidio la cui creatività giustifica e supera i suoi fallimenti personali, si ignorano i fallimenti della sua vita familiare che rafforzano una narrativa storica tradizionale che sopravvaluta il "genio maschile", rendendo invisibile l'azione delle donne che ne hanno condiviso la vita e il dolore. Sebbene *Hamnet - Nel nome del figlio* riesca a trasmettere l'intensità della sofferenza e il rapporto tra esperienza di vita e creazione artistica, l'insistenza nel glorificare il talento del poeta riduce la tragedia di Agnes e la perdita del figlio a una strumentale narrazione al servizio del mito del genio. Al contrario, il romanzo di O'Farrell ci porta ad un'analisi equilibrata e comprensibilmente più umana. Nel romanzo, Agnes non è semplicemente una fonte di ispirazione ma è soprattutto un personaggio pienamente realizzato, la cui forza, il cui dolore e amore sono centrali per comprendere in pieno la storia della famiglia Shakespeare. Il dolore e la morte si presentano come esperienze che plasmano la vita dei vivi, non solo come catalizzatori della creatività maschile, offrendo essi una lettura più ricca, critica ed empatica della stessa storia di Shakespeare e del suo ambiente familiare. Per un altro verso, il film sottolinea implicitamente come il dolore e la perdita possano trasformare la creatività, ma sollevando con ciò un bel dilemma morale: fino a che punto è giusto che la sofferenza di una figura femminile possa essere utilizzata esclusivamente per esaltare un genio mascolino? Chloé Zhao offre un ritratto commovente della resilienza e della forza di Agnes, ma la narrazione complessiva finisce per subordinare la sua storia alla luce del trionfo creativo di William Shakespeare, stimolando con ciò una riflessione sulle gerarchie di genere nella costruzione dei miti artistici.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Proletarios e lumpen hodie

Natalino Piras

Il titolo è una composizione che mette insieme sardo, tedesco e latino: proletari e sottoproletariato, oggi. Lumpen vuol dire straccio. Lumpenproletariat, in accezione marxiana, sono gli straccioni, i dannati della terra senza la coscienza di esserlo. Nel proletariato è la coscienza di appartenenza a una classe sfruttata quando genera ribellione, rivolta, rivoluzione. La coscienza del lumpen appartiene a un padrone, a più padroni, a un padrone assoluto, il più crudele, il più spietato di tutti: il Capitale.

Proletarios e lumpen hodie: come un tempo circolare, curvante, a ripetere sé stesso, con tutte le varianti passate dalla manualità della catena di montaggio al digitale che ha sopraffatto qualsiasi idea di fabbrica tradizionalmente intesa. Da proletari a sottoproletari.

Dice molto il film *Parasite* (2019) del sudcoreano Bong Joon-ho. Dicevamo qui su ***Diari di Cineclub***, numero 83, maggio 2020: «È la finalizzazione ultima, il tradimento estremo del liberare tutti i dannati della terra come lo intendeva Frantz Fanon. C'è in questo film un mondo dove il lumpen proletariat, la sua aberrante condizione, l'impossibile realizzazione dei suoi sogni, degrada sempre più. Sottani, sporcizia, degrado metropolitano. La differenza tra uomini e topi se c'è non si vede. Un mondo dove il lumpen, i sotto-poveri di sempre, la massa bruta, affamata e assetata d'alcol, corrotta dall'alcol come ne I *Miserabili* (1862) di Émile Zola che tanto cinema ha ispirato (c'è pure nella sequenza *Brutti, sporchi e cattivi*, 1976, di Ettore Scola), vengono trasferiti dai bassifondi di Parigi come archetipo a quelli di una città asiatica nostra contemporanea. I "parassiti" diventano per poche ore padroni del proprio sogno: divorare quanto altri, i ricchi, i padroni, ha accumulato. Ma tutto è destinato a frantumarsi a diventare come sempre per i poveri di tutte le latitudini, una festa di sangue.

È che i dannati della terra non hanno mai imparato a distruggere e minare le logiche del Capitale, per un mondo davvero nuovo, senza *gran pena del mundo* (*la esclavitud de los hombres in Guantamera*), una volta preso il palazzo e penetrati nel lusso raffinato e smodato delle segrete stanze. Per questo dopo esplosioni di violenza la più sanguinaria e di aberranti massacri tutto è destinato a tornare come prima: al Capitale, la più feroce e diabolica delle cose, tanto più materiale in mano di pochi quanto più intangibile per molti, nella storia dell'umanità».

Altro che mutare in meglio il *lumpen parasite* aumenta e diventa sempre più pericoloso, autofago e distruggente. Sempre più fascismo sdoganato dal berlusconismo che è insieme fautore e servente il Capitale.

Quando ero operaio, metalmeccanico, proletario, compagno, conservo come bene prezioso la tessera della FLM, valeva il lavoro, pure il rifiuto del lavoro come sabotaggio. Recitavo come preghiera la poesia *Otto ore moltiplicate per tutta la vita* di Luigi Di Ruscio: *Otto ore moltiplicate per tutta la vita che copre il coraggio degli eroi e di tutti i santi*.

Al tempo del lavoro legittimante lo status operaio valeva pure la feria, il fatto che non si dovevano timbrare le otto ore. I conti li avremmo fatti alla ripresa del lavoro. Furono notti ebbre quelli della feria che feria non era. C'erano altri come me. Facevamo insieme. Eravamo Collettivo Lavoratori Comunisti, Collettivo Proletario, Goya y Lucientes il nome d'arte, con grande senso del cinema: saperlo leggere, saperlo fare. Scrivevamo sceneggiature sapendo che non avevamo mezzi per farle diventare film. Ma le mettevamo in pagina. Le ragazze che eleggevamo a senhal, a donna ideale ma pure donna nella loro fisicità reale, nella loro esaltante beltà, erano tutte leggiadre. Allora non ci sentivamo più cani sciolti, lupi abbaianti alla luna. La Barbagia della nostra condizione operaia viveva di assedio, negli anni Settanta del Novecento. L'inverno aggravava la rabbia. Le notti di Natale e Capodanno sfidavamo le forze dell'ordine. Niente armi né bombe. Realizzavamo film senza pellicola, senza macchina da presa. Mettevamo in scena noi stessi. Canti rivoluzionari, pugni chiusi, le nostre nude mani davanti ai mitra spianati delle forze dell'ordine, le camionette a ogni angolo di paese: come fossimo in America Latina. Tanti i film a paradigma. Li vedevamo all' Ariston o in qualche inventato cineclub. Ne ricordo uno, *Le forze del male* (*Force of Evil*, 1948) di Abraham Polnsky, comunista a Hollywood, perseguitato dal maccartismo.

"Parasite" (2019 di Bong Joon-ho

Proletarios e lumpen hodie. Mani e dita. Dalla materialità delle ruote dentate, *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Charlie Chaplin, Charlot ingoiato dalla catena di montaggio che ferma gli ingranaggi con il suo stesso corpo, il suo abito, la sua forza lavoro, all'immateriale, virtuale dicono, che sovrintende questo nostro tempo. Come dominio assoluto senza nessuna capacità di sabotaggio. Il virtuale al servizio dello Stato Imperialista delle Multinazionali, orco ipertrofico, devasta qualsiasi punto, qualsiasi paesaggio, operaio e non solo, quanto è rimasto, quanto è stato trasformato di questo nostro pianeta. La devastazione corre dalla Barbagia alla Foresta Amazzonica. Il virtuale al servizio del Capitale assoggetta miliardi di *lumpen parasite* al proprio volere, al paradigma, all'ordine imposto. Il Capitale sconquassa qualsiasi comunismo nato per combattere il capitalismo e le sue regole basate principalmente sullo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, sul profitto di pochi. Le rivoluzioni industriali che hanno preceduto e seguito, sono state contemporanee alla Rivoluzione francese, non hanno avuto coscienza operaia come comunemente la si intende: il sapere delle mani applicato alla capacità di costruire, il lavoro come dignità, lo stesso passo del lavoro per l'ottenimento di un salario. Il Capitale è servito a formare il proletariato come classe sfruttando appieno, per i propri fini, per il profitto, il sottoproletariato, il lumpen.

Dalle coketown dell'Ottocento europeo e delle sue colonie americane, infinite le storie, Dickens come archetipo, come romanziere, come sceneggiatore a priori di tantissimi film, a *Parasite* e alle sue rifrazioni. L'Europa non funziona più da centro. Questo si divide, si spacca tra America del Nord, Stati Uniti, e la Cina del capitalismo che si regge sul comunismo e viceversa. Con tutta la disumanità che questo alternarsi di ruoli e funzioni comporta. Gli ingranaggi della ruota dentata di *Tempi moderni* divorano anche Mao e la sua fallita rivoluzione, l'attuale presidente della Cina e miliardi di suoi connazionali ridotti a essere lumpen.

Dicono molte inchieste di Report, il meritorio programma di Sigfrido Ranucci, più volte sotto inchiesta da parte delle forze del male tutte agite dal Capitale, che in Europa, in Italia, in Sardegna, il sistema lavoro dei cinesi è omologato a qualsiasi sistema mafioso, una mafia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

terribile fatta di omertà e di sfruttamento, di abbattimento dei diritti, di negazione della dignità dell'individuo, di profitto, di disumanità. Lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo è un contagio globale.

Bisognerebbe essere sovversivi. Ma come?

Il virtuale del Capitale che molto sottoproletariato produce – entrare nei social per comprendere – impedisce il sabotaggio delle macchine, il luddismo come nel film *I cospiratori* (*The Molly Maguires*, 1970) di Martin Ritt. I Molly Maguires sono minatori irlandesi emigrati nel XIX secolo in Pennsylvania, luddisti, sabotatori delle macchine. Verranno scoperti e impiccati dopo che un agente federale si è infiltrato tra di loro.

La paga, il salario, in quell'inizio di formazione di coscienza operaia, nell'afflato del «Proletari di tutto il mondo unitevi», erano frustate e angherie, ignominiosa morte per chi tenta di fuggire. Durò tutto l'Ottocento. Un capitalismo segnato dal tempo ancora fermo al tempo di Lutero e Calvino da dove vennero appunto le rivoluzioni industriali che hanno generato la fabbrica.

Agli inizi del Novecento, in Sardegna, ci fu Buggerru, cimitero dei minatori.

Anche a Buggerru ci fu la rivoluzione. A morire furono i poveri. «Buggerru cimitero dei minatori!» era un grido che risalì dalle bassuras campidanesi ai monti barbaricini. A Buggerru, appartenente allora al comune di Fluminimaggiore, tre minatori erano rimasti uccisi dai soldati perché manifestavano contro il caro prezzi e contro lo sfruttamento, il 4 settembre 1904. Disse un Carboni-Boy, deputato, che i moti erano scoppiati per colpa della propaganda sindacale e non a causa degli aumenti che riguardavano il pesce, la carne e le verdure: tutte cose notoriamente poco o nulla consumate dagli operai. A quel tempo la miniera di Buggerru da dove si estraevano galena e calamina, apparteneva in toto alla "Societè anonime Malfidano", a capitale francese. Era direttore l'ingegnere greco nato a Costantinopoli Achille Georgiades. Ci lavoravano circa 2000 persone, uomini ma anche donne e ragazzi. I salari oscillavano da 0,60 a 2, massimo tre lire al giorno. Un chilo di pane arrivava a costare quasi metà della paga. Per non dire del vino, dell'olio, del formaggio, dello zucchero e del lardo. Si doveva per forza acquistare, pena il licenziamento, dalla cantina-spaccio della stessa Malfidano. Si lavorava dalle 10 alle 12 ore, tutti i giorni della settimana, tutte le notti. Questa era Buggerru. *I neri compagni mal sepolti* li ha cantati il poeta nuorese Sebastiano Satta, li ha messi scena il poeta suo concittadino Romano Ruju, un'opera, *Quel giorno a Buggerru*, fatta circuitare in quasi tutti i paesi della Sardegna, dal Gruppo Teatro Discorso di Bitti.

"Viva Zapata!" (1952) di Elia Kazan

Sino alla dismissione della miniera, alla morte della fabbrica.

«Prima, come forza lavoro da schiavi, pestavamo fango per produrre le piramidi. Adesso, come forza lavoro di quanto rimane del significato della parola operaia, fabbrichiamo bombe da esportazione, da far esplodere sopra molti altri Egitto e Siria, quanto gli schiavi nostri antenati edificarono per il profitto di chi li comandava. Sempre il ricco, il faraone, il Capitale. Sempre il Leviatano, il mostro biblico che Hobbes riprende nel Seicento, al tempo della prima rivoluzione industriale, a farsi dio assoluto che fonda l'industria non per la liberazione dell'uomo dalla schiavitù dell'uomo ma per il suo rafforzamento. Di questo racconta *Metropolis* di Fritz Lang, film muto del 1927, che profetizza di un futuro a noi vicino, il 2026. Dopo Auschwitz saranno ancora un ristretto gruppo di industriali a comandare in maniera dispotica pestatori di fango e sangue: per l'edificazione ancora di torri di Babele, piramidi e campi di morte con su scritto: *Arbeit Macht Frei*. Non sono bastate le rivoluzioni industriali, le coketown, le città-carbone, il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx e Engels nel 1848, neppure la rivoluzione messicana di Zapata e Madero del primo decennio del Novecento neppure quella dei soviet nel 1917, neppure quella cinese di Mao che innesca tanti Sessantotto. Il Capitale c'è sempre nel mondo. Come male. Come fallimento dell'utopia ugualitaria del socialismo umanitario e del socialismo reale, del comunismo inteso come "abolizione dello stato presente delle cose" (Lenin) per un mondo nuovo. Tutte le rivoluzioni hanno fallito, hanno tradito. Andate a rivedere *Viva Villa!* (1934) di Howard Hawks-Jack Conway-William A.Wellman (remake nel 1968 di Buzz Kulik con Yul Brinner nella parte di Villa), *Viva Zapata!* (1952) di Elia Kazan (Marlon Brando è Zapata), prodotti, contraddizione in termini, dall'industria del cinema hollywoodiana, la fabbrica dei sogni. Anche *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone, pieno di masse operaie, soprattutto di massa sottoproletaria, lacera, destinata al macello. L'uguaglianza continua a rimanere il sogno, la diseguaglianza il reale. Lo conferma persino il sogno massimo del cinema che racconta la Rivoluzione: *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925). Il regista Sergej Michajlovič Ėjzenštejn Sergej fu bruciato da Stalin, il padre esaltato di tante celebrazioni in parata militare del Primo Maggio. Racconta Georges Sadoul, storico del cinema di fede marxista, di come fu Stalin in persona a ordinare che venisse bruciata l'unica copia esistente in pellicola del *Prato di Bežin* (*Bežin lug*, 1937) di Ėjzenštejn. Racconta di un servo della gleba, un contadino che si oppone al padre-tiranno».

A muovere è sempre il Capitale, il suo sdoppiarsi in tante facce, da Berlusconi, per stare in Italia a Marchionne: morti che ancora dominano su milioni e milioni di gente morta, il lumpen nostro contemporaneo. Non ci sono né solidarietà né umanità in questa gente fabbricata dal virtuale del Capitale.

Lo testimonia la tv, la televisione diseducante, il caso Italia rappresentativo di diversi altri punti del villaggio globale. Il tempo del governo Meloni passerà alle Annales come uno dei più infami, sotto tutti i punti di vista. Tempo di fascismo.

Prendete a paradigma la televisione, la tv di Stato impropriamente detta di servizio pubblico, la Rai.

I tg della Rete 1 sono un abominio, il peggio della manipolazione delle notizie, la loro sequenzialità, la censura sui fatti che, in era internet, riesce a cogliere, dovrebbe, anche il più sprovveduto degli spettatori: la tracotanza della Meloni, la sua romanesca odiosità, sono visibili anche quando la costei premier non compare in video. Le facce delle giornaliste e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei giornalisti, belle o brutte, conduttrici e conduttori, sono tutte tarate a rendere la disinformazione verità di Stato. Si vede e si sente che sono velinari, succubi, proni, pronti alla falsitudine, una violenza verbale mascherata da correttezza formale, da postura ruffiana, il parlare contratto, nasaleggiante, ancheggiante in alcune conduttrici, reso linguaggio ufficiale. Il peggio del peggio è lo smascellare di Bruno Vespa, onnipresente, apertamente sostenitore e propalatore delle notizie come vuole che vengano dette l'odioso governo Meloni, quello che non così nascostamente sta portando l'Italia in rovina, default dopo default, terremoto dopo terremoto, frana dopo frana, brutto tempo dopo brutto tempo. Garante di questa bruttura e bruttezza, di questo abbassamento progressivo agli inferi nel vivere quotidiano della gente, del sopravvivere, è l'orco americano, il demente Trump. Comanda lui su Meloni, e quella, l'odiosa romana, si vede che deve dire quello che Trump vuole che dica. Anche quando finge di non essere d'accordo. Gli italiani rappresentati da questo governo sono ancor più disprezzati e odiati in Europa e molta altra parte del mondo. Aumentano odio e disprezzo i portavoce governativi, fratelli e sorelle d' Italia soprattutto, legaioli e salvinisti ma pure gente di Renzu e Calenda, un tempo si diceva pappadores in donzi mesa, mangiatori in qualsiasi mensa, prontamente intervistati dalla tv di Stato, dalla televisione di regime.

Paradigma di questo stato delle cose è la fiction di Rai 1, la più recente. Tutte le storie, a puntate, trasmesse in prima serata, sono allineate su *Don Matteo* che rende le storie, così le racconta, come fotoromanzo d'accatto, assurdo dell'assurdo. Non dissimile il fare strame della Storia, l'alterarla, il falsificarla, l'omettere, il politically correct allineato al fascismo come metodo, in serie come *Prima di noi*, una specie di *Mulino del Po* allestito da un clan di sceneggiatori e registi che hanno Calenda e le figlie di Comencini a referente - ma Luigi Comencini ha fatto anche buon cinema - e *Il morbo K*: le guerre, la Resistenza, la razzia nazista del ghetto di Roma, complici i fascisti, i repubblichini di Salò, l'eroismo di Giovanni Borromeo, Sacerdoti, Adriano Ossicini, il loro essere partigiani, organizzatori di lotta anche armata, le Fosse Ardeatine, la parola Auschwitz, del tutto non detto. Il tutto impastato in improbabili melesaggini sentimentali, amori di burla, ogni tanto anche omosessuali, dove, sempre politically correct, non può mancare qualche ridicola scena di sesso. Il fascismo e i fascisti che nella Storia e nelle storie sono il male relativo e assoluto non compaiono in queste serie ammannite dalla tv di regime, quelle che riducono a barzelletta le lotte operaie, gli anni di piombo, il degrado scolastico e non solo di Caivano, in quel Napoli. Pensate a Luisa Ranieri, già Lolita Lobosco, improbabile poliziotta barese, trame che non ne magnano mancu li gani, che qui si mette a fare la preside bonazza contro la camorra, parlando in napoletano. Si vede che non è convinta. Eppure, dicono e scrivono e fanno vedere tv di regime e altri media allineati all'odioso governo Meloni, la vera preside, l'archetipo, si riconosce nell'interpretazione della Ranieri. Proprio un mondo alla rovescia, una carnevalata. Il *lumpen parasite* gode di tutto questo.

"Prato di Bežin" (Bežin lug, 1937) di Ėjzenštejn

"La classe operaia va in paradiso" (1971) di Elio Petri

La maschera di Trump divarica in quella di Putin e Netanyahu. È l'alter ego di quella del presidente cinese Xi Jinping.

La maschera Charlot di *Tempi moderni*, dilatata da quella di Lulù Massa operaio alienato in *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, è adesso quella di tanti che erano di habitus operaio e sono progressivamente scivolati nel *lumpen parasite* dominato, come pensiero subalterno, dal virtuale del Capitale che per sé, solo per sé, continua a produrre profitto: reale, materiale, quanto stabilisce il dominio.

Uno sparo in fabbrica (*Laukaus tehtaalla*, *A Shot in the Factory*, 1973) del finlandese Erkko Kivikoski, uno sparo contro il padrone, ha avuto come attuazione, lacerante contraddizione, l'operaio comunista Guido Rossa ucciso negli anni di piombo dalle Brigate Rosse, accusato di essere spia del generale Dalla Chiesa.

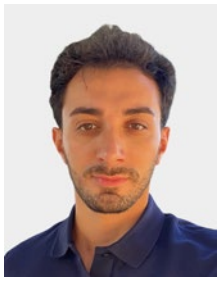
Tutto lessico perduto: le otto ore, la fabbrica, il lavoro, il proletario come soggetto attivo nella Storia. Rimangono, assurda contraddizione in questo tempo di trionfo del lumpen, i morti sul lavoro.

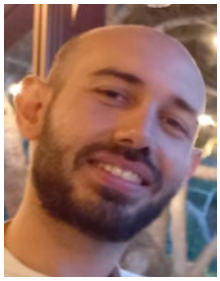
Natalino Piras

"Uno sparo in fabbrica" (1973) di Erkko Kivikoski

La prima notte di quiete: anatomia della crisi ontologica nella poetica di Valerio Zurlini

Esistenzialismo, simulacro e il male di vivere post-sessantotto


Riccardo Tarantino


Gianluca Castrignanò

I. Introduzione: Zurlini e l'estetica del disincanto

1.1. Contesto storico-cinematografico e ricezione critica

La prima notte di quiete è una pellicola del 1972 diretta da Valerio Zurlini. Il film si inserisce come un'opera centrale nella filmografia del regista bolognese, rinomata per l'estetica della solitudine, della disperazione e della nostalgia. Nonostante il successo di pubblico in Italia, a livello commerciale il film registrò circa un milione di spettatori. La narrazione è incentrata su Daniele Dominici (Alain Delon), professore supplente di letteratura, dotato ma inquieto, la cui esistenza errabonda è segnata da un'incapacità di onorare le alte tradizioni familiari e da una relazione infelice con una donna depressa. Il fulcro tematico di Zurlini, ovvero la maturazione di un uomo nella dolorosa presa di coscienza della sconfitta dei sentimenti, stabilisce immediatamente il film nel solco della tradizione esistenziale e poetica del *male di vivere*. Il paradosso tra la positiva accoglienza critica internazionale e il successo di pubblico italiano, rispetto al fallimento commerciale e critico in altri contesti, non è solo un dato statistico, ma si configura come una critica meta-cinematografica. Il fallimento del film nel trasmettere un messaggio universalmente accettato riflette, infatti, la narrazione centrale del tracollo intellettuale ed emotivo del protagonista.

1.2 La provincia di Zurlini come terreno metafisico della crisi ontologica

La prima notte di quiete trascende la definizione di un semplice melodramma. Zurlini utilizza l'ambientazione trasformando la Riviera Adriatica, tradizionalmente luogo di villeggiatura estiva, in un terreno metafisico intriso di romanticismo e di sensualità, che fa riecheggiare contestualmente rimpianto e impulsi autolesivi. In questo scenario, il film agisce come sismografo della crisi ontologica moderna, un crogiolo in cui convergono il peso esistenziale, il fallimento dell'intellettuale post-'68, e la sostituzione della realtà con il simulacro.

Il capolavoro zurliniano analizza la delicata quanto profonda condizione del tormento dell'essere umano, esplora gli aspetti delle ferite non guarite dal tempo, affronta il tema della disperazione corrosiva che implode ineluttabilmente nell'animo sensibile e aggrovigliato del protagonista. Un iconico e travagliato dramma esistenzialista all'italiana, una sinfonia affannosa e nichilista avvolta dalla fittissima nebbia della costa adriatica, che dona una luce fioca e magnificamente nostalgica ad una straordinaria e disperata storia d'amore, connotata da una densità atmosferica inibitrice dello scorrere temporale della vita.

La scelta estetica di mettere in scena un "melodramma esasperato" in un ambiente moderno e provinciale costituisce la prima mossa proto-baudrillardiana del regista. Il melodramma, che richiede emozione autentica ed eccessiva, viene collocato in un contesto sociale di calcolo economico e sfruttamento, un ambiente di simulazione. La messa in scena di passioni genuine (l'amore, il suicidio) in questo spazio sterilmente mercantile ne predice l'inevitabile esito, ovvero la "sconfitta dei sentimenti". L'epigrafe del titolo, tratta da un verso di Goethe, funge da metafora diretta della morte, ponendo il *Thanatos* come principio reggente dell'intera opera fin dall'inizio.

II. Il simulacro e l'intellettuale desiderante.

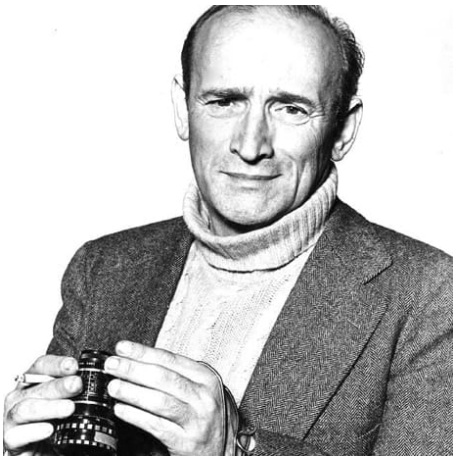
2.1 Il professore obsoleto e la crisi postsessantottina

Daniele Dominici, da insegnante di letteratura, è il custode tradizionale della cultura e del *logos*. Tuttavia, egli è bloccato in un'esistenza senza direzione, in un mondo dove la tradizione intellettuale ha perso ogni forza propulsiva. La sua presenza, o meglio, il suo distacco, in un'epoca segnata dalle proteste studentesche, lo identifica come la figura dell'intellettuale in crisi, incapace di offrire una guida o di connettersi con il fermento rivoluzionario. Questa paralisi riflette pienamente il panorama storico-culturale in cui si colloca il film. L'uscita de *La prima notte di quiete* nel 1972 coincide con il punto di disillusione successivo alla grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale che aveva caratterizzato il periodo 1968-1977, noto appunto come *l'orda d'oro* (citando il titolo del celebre saggio di Balestrini e Moroni). Il Sessantotto, pur avendo rappresentato una spinta libertaria e di rottura, si era però presto scontrato con la realtà politica e sociale, innescando la crisi delle ideologie tradizionali. Daniele Dominici, l'intellettuale che non crede più in nulla, è l'incarnazione di questo bagaglio ideologico che ha inflazionato il nostro Paese soprattutto negli anni settanta, vedendo le forme tradizionali di organizzazione e di agire politico dissolversi. La diagnosi di Jean Baudrillard sulla crisi teorica del post-sessantotto si salda con questa cornice, criticando i sistemi ideologici consolidati (come il Marxismo) per il loro conservatorismo. Daniele Dominici è l'emblema di questo vuoto intellettuale, un uomo che cerca un significato non attraverso l'impegno politico, ma attraverso mezzi distruttivi come il gioco d'azzardo e l'amore illecito. Egli è un anarchico disilluso, che ispira il racconto di una congiuntura storica decadente. La sua vita è un sonno senza sogni, un dolore indefinito che va oltre i limiti del reale, e che racchiude tutte le fragilità dell'uomo postmoderno.

2.2 Rimini d'inverno: l'iperrealtà del luogo

Zurlini trasforma la Riviera Adriatica, icona del consumismo e dell'eccesso estivo, in un paesaggio invernale, avvolto dalla nebbia. Questo ambiente di solitudine e rimpianto non è un semplice sfondo, ma un vero e proprio "terreno metafisico".

L'ambientazione a Rimini nella stagione invernale è la trasposizione cinematografica del passaggio dal reale all'iperreale di Baudrillard. L'iperrealtà è definita dalla sparizione della realtà stessa, dove la simulazione non fa altro che significare sé stessa. Scegliendo l'inverno, Zurlini rimuove la funzione primaria della Riviera (il suo valore d'uso come luogo di vacanza e commercio) pur mantenendone la forma (le spiagge vuote, gli alberghi spenti). Ciò che rimane è un luogo che simula la sua funzione passata, un'utopia di solitudine e disperazione che è, paradossalmente, più vera del reale stesso.


Valerio Zurlini (Bologna, 1926 – Verona, 1982)

L'estetica nebbiosa e densa del film funge da ékphrasis *della simulazione*, enfatizzando la superficie e l'assorbimento del senso nella stessa, dove la distinzione tra vero e falso è irrilevante.

2.3 Vanina, il gioco d'azzardo e la mercificazione del segno

Vanina Abati (Sonia Petrovna) è presentata come un simulacro di innocenza, associata all'ideale della *Madonna del Parto* di Piero della Francesca. Tuttavia, ella è già inserita in un circuito di scambio economico, promessa a un uomo che tratta le relazioni umane come merci. Vanina è il segno di una femminilità pura scambiato tra logiche maschili: l'idealismo romantico (Daniele) e il materialismo mercantile (Gerardo).

L'affascinante e tenebroso Daniele è un uomo stropicciato e fine, colto e inafferrabile, proiettato in un mondo volgare. Il tentativo di Daniele di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

infondere passione autentica in questo sistema è destinato al fallimento. Egli crede ancora nel "valore" del sentimento in un mondo che si regge sulla pura regola del simulacro. A questo si aggiunge l'elemento del gioco d'azzardo. Il vizio di Daniele non è una semplice debolezza morale; rappresenta invece una ricerca di "terrorismo simbolico" contro l'iperrealtà. Il gioco (*manbassa*) è uno scambio basato sul rischio puro, al di fuori della logica della produzione o del valore d'uso capitalista. Rischiare tutto, fino alla propria dissoluzione (*Thanatos*), è l'estremo tentativo di trovare un'intensità vitale che il mondo simulato gli nega.

III. L'Esistenzialismo del dasein inattuale. Tra Heidegger e Sartre

3.1 L'Essere-per-la-Morte e l'anticipazione autentica (Heidegger)

L'analisi del film non può prescindere dalla lettura esistenzialista, in particolare attraverso il concetto heideggeriano dell'*Essere-per-la-morte*. La "quiete" del titolo non è solo riposo, ma l'anticipazione della possibilità estrema dell'ente, la morte. L'esistenza disorientata di Daniele è, in termini heideggeriani, la fuga dall'autenticità. La sua vita nel *Si* (il *Man*), fatta di distrazioni e relazioni incomplete, è un tentativo di rinunciare alla propria responsabilità esistenziale.

L'atto finale di Daniele (il suicidio) può essere interpretato come l'ultima e necessaria *anticipazione* del suo *potere-essere*. Solo accettando questa possibilità assoluta di auto-negazione, l'esserci si apre alla sua possibilità estrema, dissolvendo ogni solidificazione su posizioni esistenziali raggiunte e raggiungendo, paradossalmente, una forma di radicale autenticità che coincide con la "prima notte di quiete."

La rappresentazione di Rimini in inverno, un vero e proprio "terreno metafisico", riflette visivamente la transizione filosofica nella tarda opera di Heidegger dalla *Zeitlichkeit* (temporalità storica) al *Zeit-Raum* (spazio-tempo). Zurlini intrappola Daniele in un ambiente dove il tempo e lo spazio si fondono in una stasi metafisica. La nebbia annulla i riferimenti storici, costringendo il protagonista in un presente perenne di anticipazione della morte (*Zeit-Raum*), intensificando l'appello all'autenticità.

Rimini deserta e umida, in un paesaggio grigio e nebbioso avvolto nella nebbia.

3.2 Il flusso dell'inautenticità (Sartre)

Se Heidegger fornisce la cornice della mortalità, Sartre offre la dinamica della libertà paralizzante. Daniele è un soggetto radicalmente libero, condizionato unicamente dalla totalità del suo Sé (non siamo condizionati da nient'altro che da noi stessi). Il peso di questa libertà si manifesta nella sua incapacità di definirsi, sia professionalmente che affettivamente.

I tentativi di Daniele di idealizzare Vanina o di cercare spiegazioni causali per la sua infelicità sono espressioni di *mala fede*. Egli cerca di vedersi come un "oggetto scientifico" governato da rapporti di causa-effetto per sfuggire all'angoscia della libertà totale. Questo concetto si lega alla filosofia di Bergson: la coscienza è un "flusso", un "groviglio" continuo di tutto ciò che si è stati e si vuole essere. L'esistenza di Daniele è il ritratto di un uomo schiacciato da questa totalità illimitata, che lo rende libero di agire, eppure incapace di stabilire un progetto duraturo e autentico.

IV. Il male di vivere: l'estetica del dolore in Leopardi e Montale

4.1 La melancolia come categoria estetica

Il film è stato (giustamente) definito un "dramma malinconico". Questa malinconia non è un sentimento passeggero, ma una condizione ontologica che si radica nel lutto per un potenziale non realizzato. Il tema portante di Zurlini, la "sconfitta dei sentimenti", è un'estensione del *Male di Vivere* della tradizione poetica italiana. Lo scenario sublime *tamquăm* spettrale di una Riviera romagnola, invernale e livida, concede allo spettatore il lusso di assaporare appieno la potenza emotiva delle vicissitudini di Daniele Dominici, insegnante di lettere dall'assetto cupo e melanconiforme. Il titolo stesso della canzone, pur suggerendo speranza (*Domani è un altro giorno*), ne sottolinea l'ironia amara, poiché per Daniele il domani non sarà che la ripetizione stagnante di un presente inautentico.

4.2 L'eredità poetica

La poetica di Giacomo Leopardi è rintracciabile nella disperata ricerca di Daniele di un'illusione (Vanina). La donna è l'utopia intellettuale e amorosa, ma la speranza di una purezza trasformativa è condannata a scontrarsi con la "natura" sociale ed economica brutale del mondo che la circonda. La sofferenza di Daniele è cosmica e intrinseca all'esistenza, in linea con il pessimismo leopardiano. Analogamente, l'estetica del film richiama Eugenio Montale. L'atmosfera invernale e nebbiosa di Rimini funge da correlativo oggettivo per la sofferenza interna del protagonista. Il paesaggio si configura come una sorta di muraglia che impedisce il passaggio verso la liberazione o il significato. La sconfitta dei sentimenti è la chiave di volta che lega la crisi post-bellica all'ineluttabilità del pessimismo montaliano.

V. Tempo sospeso e rivelazione

5.1 La durée bergsoniana e la coscienza integrale

L'esistenza "airless" di Daniele sfida la concezione meccanicistica del tempo, tipica della mentalità positivistica che cerca rapporti rigidi di causa-effetto. In chiave bergsoniana, le scelte emotive, il gioco d'azzardo e il desiderio di Daniele sono espressioni di pura *durée*, un "flusso" e "groviglio" ininterrotto della coscienza. La sua libertà non risiede nella capacità di scegliere un percorso lineare, ma nell'agire secondo l'integrale totalità del suo essere, anche se questo lo porta alla distruzione.

Questa fluidità temporale spiega la sua incapacità di aderire a un progetto di vita borghese stabile; la sua coscienza, essendo totalità dinamica, resiste alla riduzione a segmenti spaziali misurabili. Quella costiera adriatica che Zurlini aveva visto l'inverno, stretta dal rancore e dalla ferocia, diventa un ambiente dalla densità atmosferica inibitrice dello scorrere temporale della vita.

5.2 Benjamin e la memoria involontaria

L'ambientazione invernale di Rimini, carica di "nostalgia" e "rimpianto", offre il substrato ideale per la riflessione di Walter Benjamin sulla memoria. L'atmosfera suggerisce una stagnazione storica, dove il Messianico non è mai arrivato.

La nebbia è la tela su cui si staglia il *Jetztzeit* (tempo-ora). I momenti di intensità emotiva – le *liaisons* pericolose, le discussioni con Spider – agiscono come interruzioni dialettiche che squarciano momentaneamente il *continuum* storico, creando una "costellazione" di significato prima di essere nuovamente inghiottite dall'opacità e dal mercantilismo circostante.

segue a pag. successiva

Monica, compagna di Dominici

segue da pag. precedente

VI. L'amore non-economico e la dissoluzione del soggetto

6.1. La logica dello scambio e la reificazione

Le relazioni eterosessuali nel film sono definite dalla logica della merce e dello sfruttamento. Le donne nel film, comprese Vanina e Monica, sono prive di emancipazione professionale e la loro identità è legata alla dipendenza economica dagli uomini, i quali le ricompensano con i loro corpi. Gerardo incarna questa mascolinità puramente mercantilista.

Daniele si innamora della diciannovenne Vanina Abati, introversa e attraente studentessa dal torbido passato, che incontra durante una supplenza al liceo classico di Rimini, e presto ne diventa ossessionato. La giovane incarna le fattezze del suo tormento.

Il limite che Daniele tenta di superare è il confine del contratto sociale basato sullo scambio mercificato. L'opera zurliniana è il ritratto del naufragio dell'*ange déchu*, riproduce il rantolio melodrammatico di una ricerca di senso indeterminata, una lucida quanto disperata fotografia di una società proiettata sul precipizio di un abisso, nella quale l'anima cupa e dissipata del nostro insegnante sprofonda progressivamente e irreversibilmente istante dopo istante.

6.2 L'arte come illusione e il melodramma amoroso

L'unica consolazione di Daniele è la fervida passione per la bellezza dell'evento artistico: emblematica è la scena in cui il professore si emoziona nel descrivere – con dovizia di particolari – l'affresco della *Madonna del Parto* di Piero della Francesca alla giovane Vanina. In questa circostanza si crea un'osmosi tra la bellezza dell'arte e il solipsismo vissuto dal protagonista della pellicola. Daniele illustra l'opera *non solum* come capolavoro artistico, *sed etiam* come immagine di una dolce contadina adolescente, altèra come la figlia di un re. La Vergine è il simbolo della fede e rappresenta metaforicamente la maternità, la purezza e il mistero dell'esistenza umana. Ad ogni buon conto, tutto ciò è solo effimera illusione poiché la morte resta l'autentica e unica liberazione, il momento di quiete conclusivo, l'epilogo che placa definitivamente le trepidazioni della vita, la cifra poetica più alta che assolutizza l'eternità.

Il prof. Dominici invita una sua allieva ad andare a Monterchi (Arezzo) per vedere il celebre affresco di Piero della Francesca, la "Madonna del parto"

Cruciale in questo contesto è la lettura del film come "melodramma queer", focalizzata sul rapporto tra Daniele e il dottore Giorgio Mosca, noto come "Spider, veggente e mago". Spider, il cui personaggio è stato riconosciuto dall'attore stesso per le sue "note omosessuali", è l'unico vero confidente di Daniele. Questa intimità è enfatizzata cinematograficamente attraverso l'uso di primi piani alternati, che escludono attivamente le figure femminili dalla loro complicità maschile.

Questo legame è mantenuto non consumato fisicamente. Una sospensione non accidentale che è il frutto di una necessità ontologica. Se fosse consumato, il rapporto verrebbe "degradato" al livello delle relazioni di sfruttamento che caratterizzano il resto del film. Elevando il loro addio, il legame si idealizza come un'amicizia trascendente o *agàpe*, l'unico *Eros* capace di resistere al sistema di scambio e al simulacro.

6.3 Il rito della dissoluzione

La dissoluzione finale (*Thanatos*) è l'unica via per preservare l'integrità di questo *Eros* idealizzato. Daniele compie il rito che conduce alla "prima notte di quiete" in associazione con Spider, non con Vanina. Questo gesto, che rende il verso di Goethe e l'intero film "instabile e queer", è l'atto finale di sovranità. Avendo raggiunto il limite affettivo e sociale attraverso l'unica relazione non-economica, l'unica conclusione possibile è la negazione totale dell'esistenza. Spider, in quanto veggente e mago, assume la funzione di mediatore spirituale, facilitando il passaggio di Daniele dal mondo inautentico alla quiete autentica. Pertanto, dormire senza sogni, è l'invocazione disillusa del protagonista della pellicola.

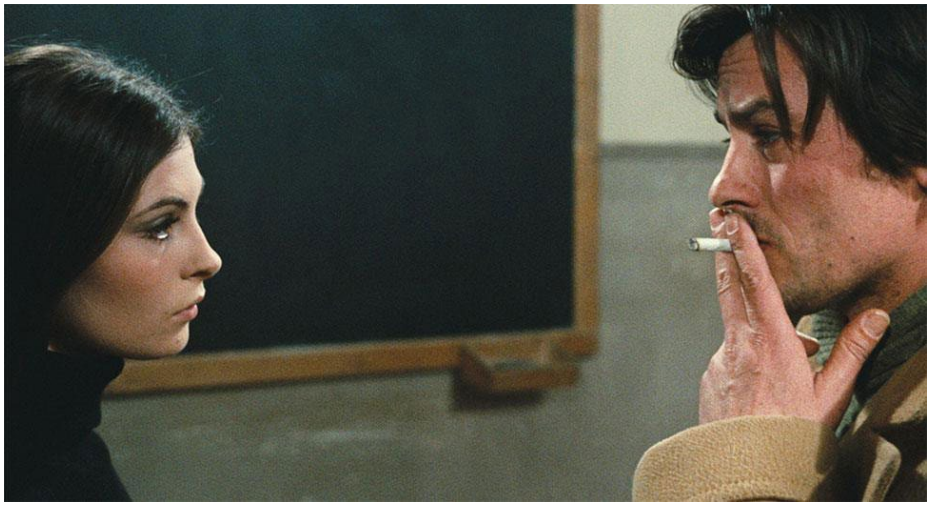
VII. Conclusione: la quiete finale come ekphrasis della sparizione

La prima notte di quiete si configura come un'elegia complessa sulla crisi spirituale della tarda modernità italiana. Il fallimento dell'intellettuale post-sessantotto (Daniele) lo costringe a intraprendere una ricerca disperata di autenticità heideggeriana all'interno di un paesaggio ormai saturato dall'iperrealtà baudrillardiana.

L'inevitabilità del *Male di Vivere* si palesa nell'impossibilità di realizzare un *Eros* autentico all'interno delle strutture sociali reificate. L'unico *Eros* puro, quello idealizzato con Spider, può sopravvivere solo attraverso la negazione della sua materialità e la conseguente dissoluzione nel *Thanatos*.

Zurlini, attraverso l'estetica del rimpianto e il paesaggio sonoro malinconico, eleva la tragedia personale di Daniele a meditazione universale sull'impossibilità dell'essere autentico quando il principio di realtà è svanito, sostituito dal segno. La "quiete finale" non è dunque una semplice ammissione di sconfitta, ma l'atto sovrano e necessario di dissoluzione. In un mondo definito dal rumore assordante dello scambio e della simulazione – il mondo che ha visto la "fine delle illusioni" post-sessantotto e la crisi dello Stato-nazione come luogo sovrano dell'agire politico – solo il silenzio della morte, inteso come anticipazione totale del proprio potenziale, offre una forma di pace genuina. Il film è quindi, in ultima analisi, un'efficace *ékphrasis* critica di una realtà divenuta simulacro.

Riccardo Tarantino
Gianluca Castrignanò (*)



Vanina Abati e Daniele Dominici

Bibliografia generale

Balestrini, N., & Moroni, P. (1988). L'orda d'oro 1968-1977. Milano: Feltrinelli.

Baudrillard, J. (2015). Lo scambio simbolico e la morte. Milano: Feltrinelli.

Guarracino, S. (2010). Storia degli ultimi settant'anni. Dal XX al XXI secolo. Milano: Mondadori.

Micciché, L. (Ed.). (2000). «La prima notte di quiete» di Valerio Zurlini. Un viaggio ai limiti del giorno. Torino: Lindau.

Nicoletto, M. (2016). Valerio Zurlini. Il rifiuto del compromesso. Alessandria: Falsopiano.

Savelloni, F. (2007). La spiaggia nel deserto. I film di Valerio Zurlini. Firenze: Atheneum.

** (classe 1989) è docente di ruolo di Filosofia e Storia presso il Liceo "De Sanctis-Galilei" di Manduria (TA). Laureato in Scienze Filosofiche, ha esplorato l'intersezione tra le strutture della metafisica e le dinamiche del pensiero politico antico e medievale. Accanto all'attività didattica e alla ricerca teorica, coltiva la pratica dell'Aikido*

Narrazioni di mondi impossibili #3

Giulio Regeni – Tutto il male del mondo

Il fatidico solco tra democrazia e autocrazia

Alessandra Fagioli

L'omicidio di Giulio Regeni è un caso che va aldilà dell'evento in sé. È un caso che implica svariati fattori di natura etica, civile, politica, sociale, economica e mette a confronto due modalità antitetiche non solo di agire ma soprattutto di percepire le cose: quella democratica, rivolta alla difesa dei diritti umani e alla tutela dell'azione giuridica e quella autocratica votata alla repressione della ricerca di verità e al ricorso di crimini e torture.

Quello che è successo a Giulio Regeni si è rivelato emblematico nell'evidenziare una sostanziale divergenza tra due procedure di affrontare il problema. Da una parte quella profondamente civile e necessariamente mediatica di Paola Deffendi e Claudio Regeni, insieme alla loro avvocata Alessandra Ballerini, che hanno cercato non solo di sensibilizzare l'opinione pubblica ma soprattutto di fare pressione sui politici italiani per andare fino in fondo al caso, con una dignità umana e una statura morale pari a quella, ad esempio, di Ilaria Cucchi nell'arrivare alla verità sulla morte del fratello. E non è una cosa scontata da parte dei familiari delle vittime: non sempre si può avere questa determinazione e compostezza, e nel caso dei genitori di Giulio Regeni la loro battaglia a tutto campo per fare luce sulla morte del figlio è diventata anche un simbolo di lotta per la giustizia e i diritti umani, una vera e propria campagna sostenuta da enti locali e istituzioni nazionali per opporsi a ogni forma di violenza e di tortura.

Dall'altra parte invece la linea dichiaratamente omertosa e scandalosamente depistante del regime egiziano che non solo non ha collaborato per una corretta indagine con le autorità italiane - per altro queste molto omissive nel non mantenere le promesse date per non compromettere i rapporti economici e diplomatici tra i due Paesi -, ma ha fatto di tutto per depistare le indagini attribuendo inverosimili moventi alla morte del ricercatore (ad esempio droga, omosessualità, controspionaggio), per poi far ricadere la colpa su una banda criminale uccisa in una sparatoria dalla polizia egiziana e che invece si è dimostrata del tutto estranea all'omicidio di Regeni, oppure sugli agenti segreti dei Fratelli Mussulmani che avrebbero compiuto il crimine per destabilizzare i rapporti tra Italia ed Egitto. Inoltre, nell'aprile del 2016 le forze speciali della polizia egiziana hanno arrestato il consulente egiziano della famiglia Regeni con l'accusa di sovversione e terrorismo, mentre nel settembre del 2017 il legale egiziano che seguiva il caso per conto della famiglia è stato incarcerato con l'accusa di voler rovesciare il governo di al-Sisi.

Dunque, ricerca di verità e giustizia contro inquinamenti e depistaggi, militanza per la difesa dei diritti umani contro arresti, crimini e torture. Due visioni del mondo e di concepire lo Stato come tutore degli interessi dei propri cittadini, oppure come antagonista ai diritti fondamentali di questi.

Il documentario *Giulio Regeni. Tutto il male del mondo* (2026) di Simone Manetti (già autore di interessanti documentari sull'Achille Lauro, sul giovane Berlusconi, su Pippa Bacca e sul caso Marta Russo), si inserisce proprio in questo solco che delimita la sostanziale opposizione tra uno Stato garantista e uno Stato repressivo, tra una comunità (spesso più di cittadini che di politici) portatrice di valori umanitari e una comunità connivente con la negazione dei diritti civili.

Grazie a un ritmo incalzante e stringente Manetti inanella testimonianze molto vivide dei coniugi Regeni e della loro avvocata Ballerini, degli allora politici italiani e dei funzionari dei servizi segreti, con filmati di reportage sull'Egitto e video ripresi con dispositivo smartphone, come quello realizzato dal presidente dei sindacati degli ambulanti egiziani (sui quali Giulio Regeni stava svolgendo la sua ricerca di dottorato per conto dell'Università di Cambridge), che cerca in tutti i modi di estorcere al ricercatore i finanziamenti accademici per sostenere la rivolta contro il regime. Non solo però quello rifiuta a dimostrazione che non fosse una spia britannica, ma si scopre anche che il presidente dei sindacati autonomi era stato assoldato dai servizi segreti egiziani per incastrare Giulio.

La storia è nota: questi, dopo essere stato osservato, pedinato, il suo appartamento perquisito mentre era rientrato in Italia, viene sequestrato il 25 gennaio 2016, durante i festeggiamenti della rivoluzione egiziana del 2011, sottoposto a una settimana di interrogatori devastanti e torture atroci - cui il documentario accenna per sommi capi, ma ne sono state inferte molte di più - per poi essere ucciso e abbandonato sull'autostrada alla periferia de Il Cairo.

Per dieci anni si susseguono indagini italiane puntualmente ostacolate dal regime egiziano e indagini egiziane estremamente sommarie e omissive che non permettono un corretto svolgimento del processo. I quattro funzionari dei servizi segreti egiziani, ritenuti responsabili delle torture e dell'omicidio di Giulio Regeni, non solo non vengono consegnati alle autorità italiane per essere processati, ma non vengono forniti nemmeno i loro indirizzi per ricevere le relative notifiche, essendo dichiarati irraggiungibili dallo stesso governo egiziano.

Quello che tuttavia mette più in evidenza il documentario di Manetti è proprio il contrasto tra le proteste dei cittadini egiziani che denunciano il regime autocratico e la superficialità delle trasmissioni televisive insofferenti al caso Regeni. Dunque un'opinione pubblica divisa tra una militanza politica dal basso che si oppone al potere criminoso e oppressivo del regime e una mentalità popolare agghiacciante che manifesta contrarietà nel continuare a parlare di un caso come tanti.

Considerare la ricerca accademica come una minaccia politica, scambiare un ricercatore italiano per una spia britannica, sottoporlo ad atroci torture per estorcergli segreti infondati, negare qualsiasi ingerenza da parte di un paese straniero, ostacolare ogni forma di verità e di giustizia sono tutti tratti compatibili con un regime paranoico e ossessivo, che reprime il dissenso e manipola il giudizio, che vede nemici ovunque e agisce per eliminarli e soprattutto che fa molto riflettere sulle tante autocrazie che costantemente minacciano alleanze, scambi, unioni tra altre democrazie.

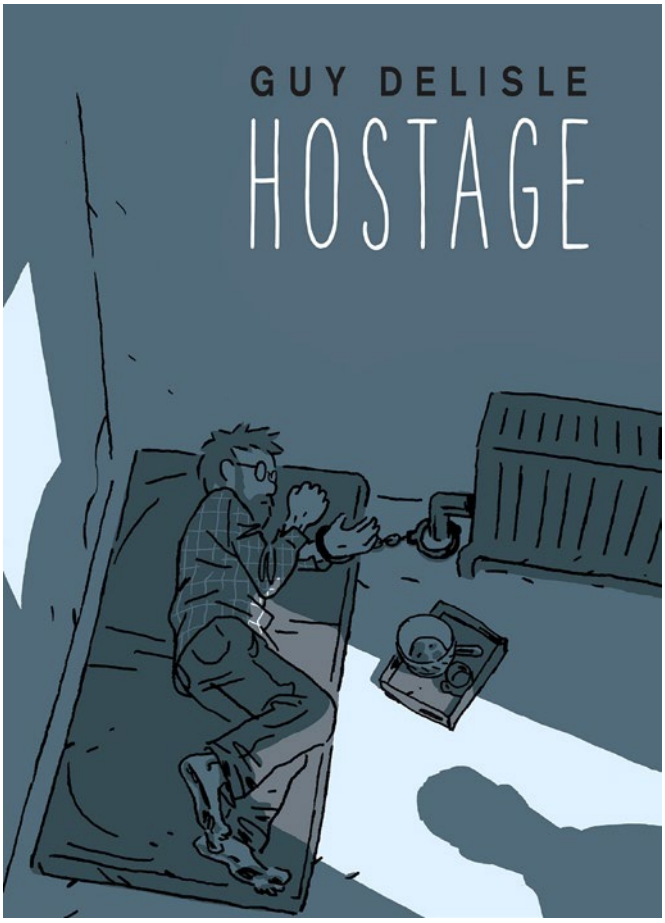
Alessandra Fagioli

Fumetti

Di ostaggi e ostaggi

Ali Raffaele Matar

Interrogandosi sul tema dell'autobiografismo, l'eclettica Francesca Ghermandi sosteneva che, a voler raccontare emozioni/idee/concetti o riportare un fatto reale in maniera obiettiva, si finisce per tirare fuori mezze verità: "ne siamo incapaci ma ci si può avvicinare cercando di non raccontare balle. C'è di mezzo una lunga pratica nel linguaggio. A parlare di sé in senso autobiografico ci vedo sempre un limite, un imbroglio a me stessa. Ma ci sono autori che lo sanno fare perché hanno cose da raccontare in quel senso." Autori come Guy Delisle che hanno fatto della narrazione del reale il proprio marchio. Da *Shenzhen* a *Pyongyang*, da *Cronache birmane* a *Cronache di Gerusalemme*, Guy Delisle ha individuato negli anni una dimensione prediletta nei diari di viaggio – spesso incasellati, a torto o a ragione, nel filone del graphic journalism – con cui ha saputo raccontare aneddoti, peculiarità e stranezze dei paesi in cui si è ritrovato a soggiornare per via del lavoro della moglie, operatrice di Medici Sena Frontiere. Così, dopo una parentesi umoristica con il sempre autobiografico *Diario del cattivo papà*, ha deciso di mettere da parte il proprio alter ego a fumetti, raccontando con *S'enfuire (Fuggire)* le vicende di un altro individuo reale: Christophe André. Vicende che sarebbe eufemistico definire "travagliate": Christophe André – da non confondere con l'omonimo psichiatra francese – volontario francese legato a MSF, nel 1997, mentre è di stanza a Nazran, finisce sotto sequestro di una banda di rapitori ceceni. Da allora, la sua vita viene sconvolta. Mesi di silenzi, di trattative infinite, di gesti e azioni bizzarre da parte dei criminali intenzionati a ottenere un folle riscatto. E mentre i dubbi si insinuano nella testa dello scalognato ostaggio, reso fragile nella sua posizione di uomo in gabbia, i giorni iniziano a dilatarsi, facendosi tra loro indistinguibili, scanditi da un'infinità di interrogativi, di attimi di angoscia e effimere speranze, scaturite da improbabili piani per evadere dai luoghi in cui verrà sballottato dai suoi carcerieri. Nel tentativo di conservare la propria sanità psicofisica, Christophe farà ricorso a diversi stratagemmi: attribuirà ai suoi carcerieri nomignoli presi in prestito da *I Miserabili* di Victor Hugo, individuerà metodi rigorosi per non perdere il conto dei giorni e del passare del tempo, trovando un'ancora di salvezza nella sua passione per la Storia, grazie alla quale ripercorrerà minuziosamente le fasi cruciali delle campagne napoleoniche, come la nota battaglia di Austerlitz, rendendo così meno monotona la propria reclusione. Eppure, per quanto si tratti essenzialmente di un libro dal sapore diverso dai soliti lavori a cui il fumettista canadese ha abituato i lettori, la solitudine del protagonista non può non ricordare l'isolamento dello stesso Delisle che nei suoi diari di viaggio precedenti aveva raccontato la sensazione bizzarra di sentirsi uno "straniero in terra straniera" ma pur sempre un "umano tra umani". E il finale, profondamente commovente, non farà che confermare questa tesi che è il fil rouge alla base di tutti i lavori dell'autore. Il titolo viene dato alle stampe nel 2016, prima in Francia per Dargaud, poi tradotto in una dozzina di altre lingue, ma in realtà, ha richiesto un tempo di incubazione di oltre quindici anni. "Avevo letto la storia di Christophe sul giornale e ne ero rimasto colpito. Le storie simili mi hanno sempre affascinato. Quando qualcuno viene privato della libertà, mi preoccupo, provo empatia e mi chiedo: cosa farei io al suo posto? Quando ho avuto la possibilità di incontrarlo, gli ho voluto fare un sacco di domande. Era il 2001. Allora ho fatto diverse bozze ma sentivo che non andavano bene. Non trovavo il giusto approccio per raccontare la sua storia. Raccontare la storia di qualcun altro è diverso da quello a cui ero abituato a fare e raccontare un periodo di tre mesi richiede di affrontare lo scorrere del tempo in modo diverso. Ci sono stati non pochi ostacoli." Tra Guy Delisle e Christophe, la fiducia è stata imminente. Lo conferma lo stesso ex ostaggio: "non era tanto l'adattamento a fumetti a interessarmi ma la personalità di Guy, il modo in cui racconta le sue storie con quel suo umorismo anticonformista. Se qualcuno doveva raccontare la mia storia, una storia certamente tragica ma con un lieto fine che possa trasmettere un messaggio positivo, tanto valeva che fosse lui a farlo."



Se questa "storia di un ostaggio" uscisse oggi per la prima volta in libreria, chiunque la ricollegherebbe agli ostaggi israeliani. È innegabile, ormai, che il termine "ostaggio" sia diventato appannaggio di Israele, usato per giustificare un genocidio e convalidare l'impunità che da sempre contraddistingue questo Stato. Ma dal momento che non tutti gli ostaggi sembrano avere la stessa valenza, è doveroso ricordare che Israele detiene oggi decine di migliaia di ostaggi palestinesi e libanesi, tra cui molti minorenni, in detenzione amministrativa, ovvero: senza la minima accusa. A questo proposito, è il caso di citare le parole di Tom Zandman, cittadino israeliano intellettualmente onesto: "chiunque abbia una coscienza dovrebbe avere paura dello Stato di Israele perché, tra le tante cose, gestisce un enorme sistema istituzionalizzato di campi di tortura. Fa sparire migliaia di persone senza processo, senza accuse, isolandoli dal mondo. A questi ostaggi, ammassati dentro a blocchi di cemento, vere e proprie gabbie, in condizioni di sovraffollamento estremo, senza luce né acqua, affamati, ammanettati fino alla necrosi, privati di cure mediche, vengono inflitte atrocità inimmaginabili. All'interno di questi centri, Israele ha creato una catena di montaggio di abusi fisici e psicologici verso ostaggi di qualunque età che subiscono umiliazioni di ogni tipo. I sopravvissuti, testimonianza dopo testimonianza, inchiesta dopo inchiesta, rapporto dopo rapporto, dimostrano che il male subito dagli ostaggi in mano a Israele è intenzionale e sistematico. Non si tratta di episodi isolati ma di una politica chiara e istituzionalizzata." E vista l'impunità di cui gode Israele, non resta che auspicarsi che Guy Delisle o altri validi artisti possano riuscire a trovare il mezzo per raccontare le storie degli ostaggi in mano a questo Stato genocida e accendere un faro prima di essere costretti ad accendere un cero.

Ali Raffaele Matar

Fontaine contro de Havilland

Una rivalità infinita tra sorelle

Daniele Poto

Sembra la sceneggiatura di un film la rivalità tra le uniche due sorelle della storia del cinema che si sono aggiudicate l'Oscar come migliore attrice protagonista a distanza di cinque anni, in una sorta di staffetta testimoniale di famiglia. Già i nomi possono ingannare e non far riconoscere la certa parentela tra Olivia de Havilland e Joan Fontaine. Nel duello per questo riconoscimento vince la prima che fece il bis abbinando la conquista del 1947 alla preziosa statuetta del 1950 con *L'Ereditiera*. Se fosse una sfida sportiva finirebbe 2 a 1. Più grande di un anno e non più precoce Olivia, visto che il primo Oscar di famiglia fu però incassato da Fontaine grazie all'interpretazione de *Il sospetto* di Hitchcock, l'unico riconoscimento riscosso dal maestro del giallo. I dissapori venivano da lontano, sin dalla nascita in Giappone da genitori britannici. La maggiore si poneva come dominante, la più piccola cercava di emergere. La differenziazione nel cognome indica già una volontà di indipendenza e di smarcamento artistico. La più piccola si prende il cognome della madre (dopo aver assunto quello, provvisorio, di Joan Burfield), la maggiore mantiene quello del padre, un eminente avvocato britannico. Si accusano reciprocamente di indifferenza e distacco. Il conflitto diventa più pesante quando Fontaine vince l'Oscar nel 1942 a detrimento della sorella che concorreva con *La porta d'oro* di Leisen. Probabilmente la gelosia professionale fu innescata anche dal ruolo più importante di carriera di Olivia in *Via col Vento* (1939), un exploit rimarchevole, di quelli che segnano una carriera e ti consacrano a fama imperitura, in un film epocale di enorme budget. Joan nella serata del suo Oscar accusò Olivia per complimenti di maniera, giudicati insinceri e questo diede la stura alla provvisoria interruzione del rapporto nonostante i vari tentativi di ricucitura operati da amici comuni del mondo del cinema. Più che danneggiarsi le due nel corso degli anni continueranno a ignorarsi alimentando continui pettegolezzi nel loro ambiente. Ma nel 1975, all'altezza del luttuoso episodio della morte della madre, fonte di continui malintesi, il conflitto diventerà insanabile e le due non si parleranno più per i lunghi anni rimanenti della loro vita. La più grande risposta professionale, nel gioco della rivalità, venne nella maturità per De Havilland con *L'Ereditiera*, un film basico e anche un piccolo capolavoro. Olivia aveva 33 anni e rischiava di entrare in un'eclisse di carriera, dieci anni dopo quell'incredibile top di *Via col vento*. Aveva però una reputazione solida, attrice di comprovata professionalità, già insignita dell'Oscar per *A ciascuno il suo destino* nel 1947. Ma puntò fortemente su questo progetto che fu ritagliato a sua immagine e misura in combinato disposto con un regista di talento e mestiere come William Wyler. Per nulla imbarazzata dall'idea di rientrare in un ruolo di quelli che oggi la farebbero definire *"una bruttina stagionata"*. La parte di una zitella (allora si diceva così), concupita da un rampante quanto belloccio nullafacente. Così de Havilland si imbruttisce e si invecchia nella parte. Il film, rivisto oggi, è un piccolo gioiello di perfetti incroci attoriali. La parte del protagonista maschile venne prima assegnata a Errol Flynn, che già aveva recitato con lei in numerose pellicole, ma il divo fu bocciato dal regista e si puntò sul ben più convincente Montgomery Clift, dopo aver accantonato persino la candidatura di una futura stella come Cary Grant. Clift con la sua avvenenza doveva far maggiormente risaltare l'inadeguatezza della fidanzata, donna senza qualità, appassionata solo di cucito, sopravvista di una qualunque pur minima esperienza amorosa. Goffa, insicura, non troppo avvenente. Inoltre, sono perfetti in ruoli tutt'altro che secondari anche il genitore di Catherina Sloper (questo il nome della protagonista), Ralph Richardson, grande attore di teatro, e Miriam Hopkins nella parte della zia intrigante, ospitata in famiglia e sempre partecipe nel momento della tentata seduzione. Caratteristi ma non solo in un perfetto disegno corale. Il padre, severo ma giusto, viene precipitato nell'intrigo e nella macchinazione dello spasimante che punta solo alla consistente fetta di eredità concessa in anticipo alla figlia, un accattivante vitalizio che suscita la sua bramosia. Le riprese del film si girarono integralmente presso i *Paramount Studios* con una perfetta ricostruzione d'epoca dell'America di fine Ottocento. Le scale sono la metafora della vita e dell'incertezza della protagonista. Sale e scende, incerta sul futuro. La scena madre sulla scala del suo appartamento, gradino dopo gradino, richiese addirittura 37 ciak per il perfezionismo di Wyler. Nella tornata degli Oscar del 1950, oltre al riconoscimento a de Havilland ci furono premi per la migliore scenografia a Harry Horner e Johan Meehan Emile Kurl, per i migliori costumi a Edith Head e Gile Steele, per la migliore colonna sonora a Aaron Copland anche se la primogenitura di questo accredito fu contestata. De Havilland ebbe una vita sentimentale ricca e travagliata. Chiacchierati i suoi flirt con personaggi famosi come Howard Hughes, James Stewart e John Huston. *L'Ereditiera* si può considerare uno dei più completi format artistici della storia perché la radice primigenia del plot va riconosciuta a *Piazza Washington* di Henry James, uno scrittore ampiamente saccheggiato dalle sceneggiature cinematografiche. L'anno di pubblicazione è il 1881. Dall'idea originale nasce in seconda battuta il dramma *The Heiress*, scritto da Ruth Goetz e Augustus Goetz che poi saranno anche gli sceneggiatori del film fortemente voluto da de Havilland. Ci sarà anche una versione ulteriore con un adattamento radiofonico di un'ora in cui de Havilland ripeterà la parte in un plot ridotto all'osso. Dunque, un fiume carsico dai molti affluenti. Dal libro al dramma, dalla sceneggiatura al film con una coda più recente perché, risalendo ancora più fedelmente al testo base e sin dal titolo (*Washington Square- L'ereditiera*) seguirà un ulteriore prototipo nel 1998 con Agnieszka Holland che ne ricaverà una copia piuttosto conforme all'originale con attori di gran richiamo (Jennifer Jason Leigh, Albert Finney, Maggie Smith). Il film più recente perde un po' lo charme della descrizione della società newyorchese di fine Ottocento ma concentra il proprio atout sull'introspezione psicologica e sulle limitazioni del ruolo della donna in uno schema di rigide convenzioni sociali dove il matrimonio non poteva essere che combinato. In tutte e due i film l'attrattiva sta nell'anomalia del plot. Lo spiantato destabilizza una donna non più giovane senza pretendenti e stravolge il rigido piano di un fidanzamento di classe. Senza troppe concessioni all'etica e al sentimentalismo registra però il processo di maturazione della protagonista, sviluppo che nel primo film de Havilland ben asseconda, capace, alla fine, di sbattere la porta in faccia all'aspirante marito, riapparso pretestuosamente per concretizzare il suo piano, approfittando anche della scomparsa del genitore, ostacolo insormontabile. Il piano va a monte con il riscatto della donna che finalmente ha compreso l'inconsistenza del rapporto. Una curiosità lega le due sorelle divise. Forti di un Dna rimarchevole vissero complessivamente due secoli. De Havilland si è spenta nel 2018 a 104 anni compiuti, la sorella l'ha preceduta nel 2015 quando aveva 96 anni. L' ultima significativa apparizione cinematografica di de Havilland è del 1977 in *Airport 77*.E de Havilland, finché è rimasta in vita, coltivando un'intensa significativa amicizia con un'altra veterana del grande schermo, Bette Davis, era anche l'unica superstite del cast del leggendario *Via col vento*.

Daniele Poto

Olivia de Havilland (Tokyo, 1916 – Parigi, 2020)

Joan Fontaine (Tokyo, 1917 – California, 2013)

Primo tre volte?! Il dilemma del documentario animato perduto di Quirino Cristiani

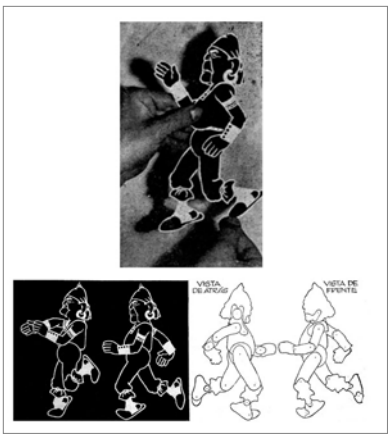
Eric Rittatore

Riscoperto negli anni Ottanta, grazie al fiuto del professor Giannalberto Bendazzi innescato da Bruno Edera, il primo a scrivere di lui, e dal cineasta argentino Simon Fèldman, Quirino Cristiani è oggi una sorta di icona nel panorama del cinema di animazione ibero-americano. Originario di Santa Giuletta nel Pavese, da cui emigrò con la famiglia per stabilirsi definitivamente a Buenos Aires, Cristiani è globalmente noto come l'autore del primo lungometraggio animato della Storia, *El Apostol* (1917), e del primo dotato di sonoro (tecnologia Vitaphone), *Peludòpolis* (1931). I due film, incentrati sulle vicissitudini dell'allora Presidente argentino Hipólito Yrigoyen, detto *El Peludo* (armadillo) per la sua indole schiva, andarono perduti negli incendi che coinvolsero i suoi magazzini e quello del cineasta e produttore astigiano Federico Valle. Questi aveva arruolato il giovane e apprezzato caricaturista Quirino per i suoi cinegiornali esortandolo poi al 'salto' dopo aver visionato il corto di Emile Cohl *Les allumettes animées* (1908) da cui, dopo diversi esperimenti, ricavò la propria personale tecnica 'fotogramma per fotogramma': marionette di cartoncino nero articolate e figurine riprese in diverse pose successive (tecnica brevettata con Patente Argentina n. 15498, 1917). La pellicola fu un successo a Buenos Aires, anche per l'impressionante sequenza della capitale in fiamme sotto i fulmini lanciati da Zeus su richiesta dell'"apostolo" Yrigoyen, con tutti i quartieri ricreati in un plastico di dieci metri dallo scenografo Andrès Decaud. Decaud collaborò ancora nel '18 con Valle e Diògenes *El Mono* Taborda, celebre vignettista cui si deve il character design (adattato da Cristiani) di *El Apostol*, sul primo lungometraggio in puppet stop motion argentino, *Una noche de gala en el Colón* (*Carmen criolla*), e, lo stesso anno, diresse la pellicola satirica a disegni animati *Abajo la careta, o La República de Jauja*. In un biennio l'Argentina regalò alla Storia ben quattro lungometraggi animati. Oltre ai tre succitati, Cristiani, ricavati pochi pesos dall'avventura con Valle ma forte della consapevolezza di avere tra le mani una tecnica assai redditizia sfruttò un controverso caso di politica internazionale. Due affondamenti di navi mercantili argentine risultarono responsabilità di sottomarini tedeschi e ulteriori accertamenti fecero emergere una strategia occulta dell'ambasciatore germanico, il barone Karl von Luxburg: il diplomatico suggeriva di far ricadere le responsabilità sull'Inghilterra (cui andavano le simpatie argentine) o di agire evitando di essere identificati rischiando l'inasprimento delle relazioni con la neutrale Argentina. La direttiva di von Luxburg, *Spurlos versenkt* (senza lasciare tracce), divenne una sorta di slogan iconico tra l'opinione pubblica argentina, nella versione castigliana *Sin dejar rastros*. Mentre la Nazione si divideva tra pacifisti e interventisti, Cristiani, sostenuto economicamente dalla catena di grandi magazzini Gath & Chaves decise di reinterpretare la vicenda in chiave umoristica e satirica, raccontando il fatto incriminato "*in forma assai comica, mettendo in ridicolo l'ambasciatore tedesco e descrivendo in modo pungente ed estremamente dissacrante la politica internazionale*". *Sin dejar rastros* (67') fu pronto nel giro di pochi mesi, debuttando il 15 agosto 1918 nelle sale del prestigioso Select Theatre di Buenos Aires e riscuotendo grande esito, ma la sua parabola, come quella della farfalla, durò appena un giorno. Il povero Yrigoyen, impegnato a mantenere saldo il traballante timone della diplomazia contro i marosi suscitati dall'ala militare del suo governo, ansiosa di gettarsi nel conflitto mondiale sfruttando l'indignazione popolare, salvaguardando la neutralità e la sicurezza del Paese grazie alla provvisoria posizione di vantaggio ottenuta per lo "scandalo von Luxburg" che costrinse le autorità imperiali tedesche e presentare formali scuse e risarcimento danni, dovette raggelarsi di fronte alla pur scanzonata "tomadura de pelo" (presa in giro) di colui che, pur caduto in disgrazia, restava un rappresentante delle istituzioni prussiane: significava dileggiare di fatto l'interlocutore tedesco, pregiudicando le trattative e il neutralismo stesso dell'Argentina. Un'eventualità che Cristiani, non certo un fustigatore di costumi, forse non aveva considerato, cogliendo soprattutto il ghiotto pretesto per scatenare la propria verve satirica e dare al contempo forte visibilità alla sua nuova tecnica di animazione che, fuori dall'egida di Valle, intendeva sfruttare al meglio. Va sottolineato come il legame tra il presidente argentino e l'artista italo-porteño fu sostanzialmente 'sportivo' e infine quasi di reciproca stima, e un film come *El Apostol*, in cui Yrigoyen figurava come autentico protagonista in tutta la sua "nevrosi messianica" non aveva subìto alcuna censura governativa. *El Peludo* si era imposto da subito nell'immaginario di Cristiani più come una sorta di personaggio (non a caso rappresentato in forma allegorica o favolistica più che realistica) che quale bersaglio politico, sin dal loro debutto a corredo delle *Actualidades Valle* (per le quali Quirino già realizzava esilaranti *lightning sketches* cinematografici) in quello che è anche il primo corto animato argentino, *La intervención en la Provincia de Buenos Aires* (1916). Dunque, fu comprensibile l'immediata reazione delle autorità, che sequestrarono e fecero sparire "senza lasciare tracce" le copie e il negativo della pellicola trasformandola nell'ennesimo film perduto di un'epoca che, anche per l'utilizzo del nitrato di cellulosa, vedeva andare spesso letteralmente in fumo interi archivi di produzione. Come per *El Apostol*, l'auspicio di Bendazzi nella definitiva versione del suo libro *Primo due volte* (Le Mani/Cinit Milano, 2017), è che si possano riscoprire copie intatte di queste opere grazie alla lungimiranza dei collezionisti o nelle remore di qualche oscuro funzionario che ne abbia salvate in qualche

segue a pag. successiva

Bendazzi e Cristiani a Santa Giuletta (1981)

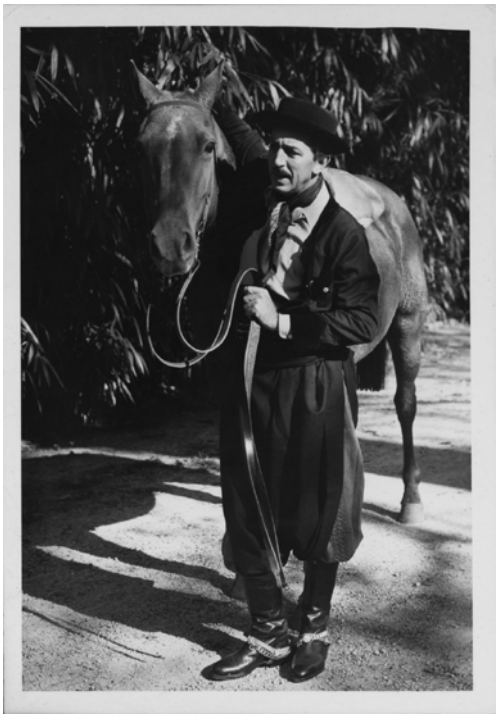
Concept del Peludo Yrigoyen per El Apostol (Diogenes Taborda)



Descrizione delle marionette utilizzate in "Peludopolis"

segue da pag. precedente

caveau. La speranza vale anche per il successivo *Peludòpolis*, ultima celebrazione dell'epopea "peludista", rielaborato in corsa dopo il colpo di stato che rovesciò il secondo mandato di Yrigoyen inaugurando la lunga stagione di più o meno esplicita dittatura militare fino alla controversa "rivoluzione" del duo Peròn/Evita. Il recente ritrovamento di uno degli ultimi corti umoristici di Cristiani, *Entre pitos y flautas* (1941), così come *El Mono Relojero* (10', 1938), salvatosi dal rogo in quanto conservato dal produttore Constancio Cecilio Vigil, non costituiscono purtroppo un esempio significativo della rilevanza dell'autore nello specifico dell'Animazione, se non della sua indiscutibile versatilità tecnica, in quanto già realizzati con la tecnica rodovetrica ormai resa lo standard ufficiale dal successo delle produzioni disneiane, consacrato dall'avvento di *Biancaneve* (1937). Cristiani riuscì a ritagliarsi anche qui un suo personale record, utilizzando per primo in un cartoon argentino la sincronizzazione tra fotogramma e sonoro tramite banda ottica. A proposito di zio Walt, che al tempo della riscoperta di Cristiani costituiva la bussola e il metro di paragone per ogni discorso sul cinema di animazione, va ricordato che mentre Quirino realizzava i film che lo avrebbero attestato, semplicisticamente, "anticipatore di tutti", lui era ancora impegnato a 'cercarsi', tra il servizio come volontario in Guerra e le prime esperienze, non sempre felici, nel campo della pubblicità, con Mickey Mouse ancora scintilla remota nella mente di lui e Ub Iwerks. Solo successiva sarà la formulazione del *Plausibile Impossibile*, quella *Illusion of Life* che diventerà la Legge dell'industria mainstream a scapito della naturale poliedricità dell'Animazione. Verso la quale, peraltro, Disney instaurò un rapporto analogo a quello del Pigmalione di *My Fair Lady*, ostinato a volerla 'elevare' verso quella cultura tradizionalmente giudicata 'alta' fino a 'travestirla' per farla accogliere, intuendone le potenzialità ma non sapendo accettare la sua irriducibile, indipendente natura. La favola e il musical perché linguaggi universali e comunicabili a tutti, la "magia" di un'animazione realistica e immersiva, specchio di un mondo parallelo e fantastico: un già sottinteso monopolio dell'immaginario che si sarebbe poi concretizzato nei parchi tematici e con la sublimazione di sé stesso quale personaggio, nume tutelare di un Impero ormai secolare. In una sua foto scattata durante il "tour diplomatico" in Sudamerica, dove conosce Cristiani e da cui ritornerà con il disegnatore Florencio Molina Campos quale consulente per i film ispirati alla cultura 'gaucha', è immortalata l'impossibilità, per un uomo geniale ma spinto da una visione globalizzata, di comprendere che una parodia, per quanto raffinata e divertente, non è per forza godibile da chi ne è oggetto, e che quella cultura incarna e hanno costruito il Paese anche a suon di rivoluzioni, e che la nuova borghesia dirigenziale relegherà sempre più nei ghetti dei *conventillos*, dove l'idioma *cocoliche* con cui gli italiani tentavano di 'naturalizzarsi' diventerà sinonimo di "cafone", come nelle *historietas* di Hector Torino. Per la famiglia Cristiani, sbarcata a Buenos Aires all'alba del Novecento, il "sogno argentino" si era realizzato, ma per molti si tramuterà in un incubo raccontato mirabilmente nel romanzo *Dio non ama i bambini* di Laura Pariani. Cristiani non ha la ferocia satirica tramanda, risultando piuttosto una banalizzazione, una "tomadura de pelo". Disney era mosso dall'utopia distopica di comprendere la realtà entro un canone immaginifico universale, al prezzo di sacrificarne la complessità. Un processo che sarebbe andato avanti dopo di lui, svuotato della sua visionarietà creativa, per mutarsi in quella sorta di blob onnivoro che del suo sogno mantiene solo il nome: Disneyficazione. L'animazione di Cristiani ha le proprie radici nelle origini stesse del Fumetto e dell'Animazione: è erede dei "cartoons" veri e propri, delle vignette caustiche che nascevano per sottolineare l'intollerabile disparità tra privilegiati e indigenti; discendenti dei limerick in cui rampolli viziati subivano pesanti lezioni ma che qui vengono vendicati da coetanei cenciosi e sdentati contro una società che assiste alla loro miseria con fastidio in quanto emblemi delle controindicazioni del 'miracolo industriale". Solo loro possono ridere in faccia al Re, e questo privilegio si riflette nell'editoria argentina che, tra lazzi e caricature, celebra i milioni di immigrati che



Disney gaucho

El Conventillo de Don Nicola di Hector Torino (1938)

degli autori del *Punch*, la sua è un'ironia bonaria e mira piuttosto a strizzare l'occhio al lettore/spettatore. Qualunquismo? Forse, ma almeno espresso con arguzia e inventiva grafica, mirato a trasmettere buonumore e ottimismo. D'altra parte Cristiani dimostrerà sempre molto rispetto per le situazioni che descrive: la neutralità del suo Paese gli permette di trasformare la spinosa questione dei dazi postbellici istituiti dalla neonata Società delle Nazioni in un languido e malizioso tango (*Los que ligan*, 1919); per evitare che *Peludopolis* scatenasse dileggio sul deposto Yrigoyen (che morirà poco dopo) ritirerà la pellicola rimettendoci una cifra considerevole; e la satira provocatoria di *Sin dejar rastros* se la concesse solo perché non vi furono perdite umane. Così non fu per l'episodio alla base di un ben più celebre film coevo, *The Sinking of the Lusitania* (12') di Winsor McCay, in cui il geniale creatore di Gertie e Little Nemo ricostruiva il tragico siluramento del transatlantico britannico RMS Lusitania da parte degli U-Boat tedeschi: 1201 il conto dei morti, oltre a quelli causati indirettamente quale propulsore dell'entrata in guerra, nel '17, degli Stati Uniti (123 vittime furono americane). L'indignazione suscitata dalla tragedia, avvenuta nel maggio del '15, colpì anche Winsor McCay, che all'epoca lavorava come editorialista grafico nelle testate del tycoon William Randolph Hearst, il *Citizen Kane* di Orson Welles, irriducibilmente isolazionista e antibritannico. McCay decise infine di realizzare il film in proprio, uscendo nel luglio del 1918 e inserendosi così nella nutrita schiera dei film di propaganda antitedesca, ma al film viene oggi riconosciuto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un inestimabile valore di testimonianza storica, al punto di venir considerato il capostipite del cosiddetto "documentario animato". L'impatto emozionale delle immagini, il lirico realismo della narrazione, che rendono in modo coinvolgente il supplizio degli annegati, con quel "grido delle madri" che diventa universale *J'accuse!* contro la Guerra, trascende il valore dell'opera quale mera esposizione dei fatti, così come formulato nella definizione di questo genere sempre più in auge presso i cineasti. Non avendo potuto visionare *Sin dejar rastros* ma basandoci sull'unica immagine pervenuta che mostra un cartoonesco von Luxburg nell'atto di ordinare il cannoneggiamento di un'imbarcazione all'orizzonte mentre intorno all'ammiraglia si scorgono alcuni sommergibili, si può dedurre una assai libera interpretazione della vicenda. Ci azzardiamo a definirla una 'farsa in salsa bellica' che faceva appello non tanto all'indignazione del pubblico quanto al suo desiderio di riscattare col riso l'oltraggio subito. Il fatalismo stesso con cui l'autore accettò che la pellicola venisse sequestrata dimostra che Quirino, come sostenuto da Bendazzi, *"non considerava le proprie opere come dei figli"*, ma contemplava la possibilità di perderli tra i rischi calcolati di un mestiere cui chiedeva non consacrazione artistica e immortalità quanto stabilità economica e libertà creativa. Proprio per questo, resta la curiosità di sapere quali trovate potesse aver riversato nel progetto in cui forse si era gettato con maggior leggerezza ed entusiasmo. Attenzione: Cristiani non era Swift, ma sapeva pungere, eccome! E non è un caso che, a differenza di *El Apostol* e *Peludòpolis*, in questo caso racconti dei fatti circostanziati e non storie inventate: vuole sì 'tomar el pelo', ma senza infingimenti, senza maschere, perché al popolo argentino è stato fatto un torto e lui non permetterà che i responsabili la facciano franca "senza lasciare traccia". Basta per considerare anche *Sin dejar rastros* un precursore del documentario animato? Chissà. Ma tenendo conto che Cristiani lavorò a lungo anche nei cinegiornali, e che la cronaca sociale e di costume erano il suo pane quotidiano, non lo escluderei d'ufficio solo perché non rivendicava 'missioni' e di fatto era un professionista dell'industria. Nei suoi film e opere grafiche seppe ritrarre la società del tempo forse meglio di tanti cineasti 'dal vero' e soprattutto esprimere quello spirito porteño, al contempo fatalista e *de garufa* (festaiolo) come il delizioso ritratto di Umberto di Savoia ospite in Argentina che lo stesso autore regalò al Principe ereditario, e che forse un giorno salterà fuori da qualche forziere sabaudo. La sua personalissima interpretazione dell'Animazione dimostra un indiscutibile 'orecchio' (timing) per ritmo e movimento e gli permise di mettere, efficacemente, questo medium al servizio della divulgazione, non solo di intrattenimento e pubblicità. Sono suoi alcuni dei primi esempi di corti animati a tema entomologico (con Valle, prima di Švankmajer e Bozzetto), medico (*Rhinoplastía* e *Gastronomía*, 1925, acquistati dalla Sorbona) e sportivo (il leggendario scontro di boxe Firpo/Dempsey). E in chi scrive viene istintiva una seppur improbabile suggestione: Cristiani realizzò spot per la fabbrica di fiammiferi Mantero y Balza, i cui rivali, la Compañía General de Fósforos, negli anni Venti ingaggiarono un certo ingegner Carlo Emilio Gadda: si incrociarono mai? Chissà. A modo suo, da autentico "spirito libero", Cristiani fu un cronista del suo tempo. *Sin dejar rastros*, con il *Lusitania*, primo 'documentario animato' della Storia? Chissà. Ma – chi oserebbe Quirino - *A quién le importa*?

"Sin dejar rastros" Quirino Cristani (1918)

"The Sinking of the Lusitania" (1918) di Winsor McCay

Eric Rittatore

Poetiche

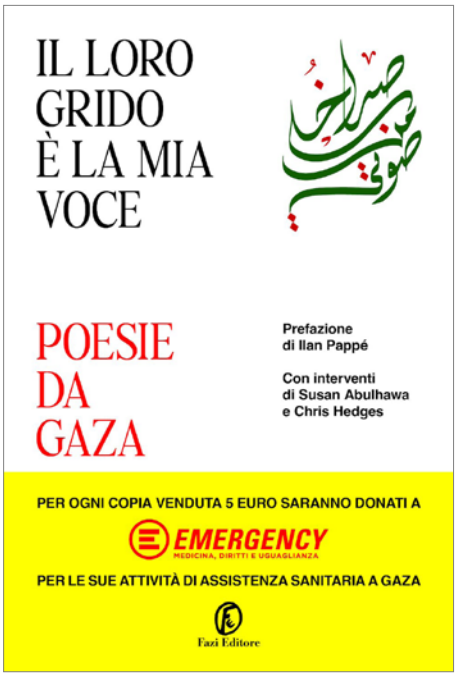
26/08/2024

(Palestina)

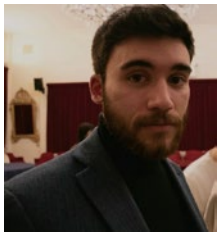
Ti hanno uccisa come si uccidono le farfalle,
e l'alba ha pregato per te,
poiché da una fossetta sulla tua guancia sorge il giorno.
Ti hanno uccisa, affinché l'aurora non torni mai più,
affinché restiamo al buio, senza vedere.
Hanno detto che minacciavi il paese
con una cintura esplosiva in vita.
Solo io,
sapevo
quanto amavi
le cinture di rose.

Haidar al-Ghazali
(22 anni)

Da: Il loro grido è la mia voce, poesie da Gaza *(142 pp, 12 euro) appena uscita per Fazi Editore.*
Questa raccolta propone una selezione di poesie di dieci autori palestinesi: Hend Joudah, Ni'ma Hassan, Yousef Elqedra, Ali Abukhattab, Dareen Tatour, Marwan Makhoul, Yahya Ashour, Heba Abu Nada (uccisa nell'ottobre 2023), Haidar al-Ghazali e Refaat Alareer (ucciso nel dicembre 2023).



Springsteen: Liberami dal Nulla (2025). Resistere alla tempesta


Enrico Maiolatesi

In una spoglia stanza da letto un giovane ed isolato Bruce Springsteen, scavando nelle inquietudini del proprio passato, registra l'intenso album *Nebraska*, mostrando il valore della libertà autoriale e la necessità di riconoscere le proprie fragilità.

"Il luogo da cui provenite non esiste più, e quello in cui credevate di andare non c'è mai stato. Niente al di fuori di voi può darvi un posto. In voi stessi, in questo momento, è l'unico posto che avete." Colts Neck, New Jersey: nell'autunno del 1981 Bruce Springsteen è reduce dal trionfante tour di The River. Terminata l'ultima data a Cincinnati (Ohio) con la fedele E-Street Band, decide di trasferirsi in una casa isolata tra i boschi a pochi chilometri dalla sua città natale e compra per la prima volta un'auto nuova. Isolato e intento a decomprimere l'energia da palco, torna nei luoghi della sua giovinezza e ripercorre le strade della sua infanzia, passando spesso di fronte alla casa in cui è cresciuto. Qualcosa di cupo ed irrisolto inizia a muoversi dentro l'anima del giovane artista. Una notte, alla televisione, il cantautore vede *La rabbia giovane* di Terrence Malick e, approfondendo la reale storia di "Starkweather", l'assassino condannato a morte protagonista della pellicola, inizia a scrivere e registrare inconsapevolmente il suo album *Nebraska*, affiancando all'inedito processo creativo l'insorgere di una forte depressione. Provando a far funzionare una relazione con una ragazza del posto, senza riuscire a gestire la stabilità di coppia ed il tormento interiore, Springsteen si allontana da tutto e affronta il proprio passato, in cui la distante figura paterna lo porta ad interrogarsi sulle proprie radici e sulla propria persona. "Questa cosa scorre nelle mie vene Jon. Mio padre, zii, cugini. Come veleno."

La pellicola, adattamento cinematografico dell'omonimo libro "Deliver me from Nowhere" di Warren Zanes, ripercorre fedelmente il delicato periodo tra il 1981 ed il 1982 in cui Springsteen iniziò la battaglia contro la depressione e registrò *Nebraska*. L'album è il sospiro di dieci storie dove anime perse, violenti assassini e ricordi d'infanzia si riuniscono in un immaginario inedito. Il protagonista del film (interpretato dal bravissimo Jeremy Allen White, consigliato e sostenuto dallo stesso Bruce Springsteen presente con frequenza sul set) è alla disperata ricerca di sé, diviso tra il senso di colpa per un successo non metabolizzato e la percezione della propria persona destabilizzata dalla figura paterna. Non appartiene ad alcun luogo, non riesce a sentirsi parte di una relazione sentimentale ed è sovrastato dal peso delle inquietudini. "Il successo è complicato per Bruce. Queste canzoni parlano di qualcuno che si sente colpevole. Lui si sente in colpa per aver lasciato indietro il mondo da cui proviene."

Il regista Scott Cooper, allontanandosi dagli stucchevoli biopic celebrativi, si serve dell'ottima fotografia di Masanobu Takayanagi e trasporta lo spettatore lungo le strade di provenienza dell'artista, restituendo il racconto umano e sofferente di un autore aggrappato alla propria dirompente energia creativa. Chiudendosi nella casa tra i boschi, con l'aiuto di un tecnico e l'ausilio di un registratore Teac 144 collegato ad uno stereo portatile, Springsteen realizzò un'audiocassetta dai toni cupi e distorti incompatibili con gli standard discografici commerciali. Portando le registrazioni casalinghe in studio, lavora con la band sul materiale "acustico" in chiave "elettrica" (che si trasformerà in seguito nell'album *Born in the U.S.A.* (1984), decidendo però di dare spazio alla cruda imperfezione delle registrazioni originali. Il manager fraterno Jon Landau (interpretato da Jeremy Strong) protegge l'amico dalle avide pressioni discografiche, sostenendolo e spingendolo infine ad intraprendere un percorso d'analisi terapeutica. "Hey, qualcuno là fuori, ascolti la mia ultima preghiera. Hey, ho, silver-oh, liberami dal nulla"[1]

I frequenti riferimenti musicali, letterari e cinematografici impreziosiscono la pellicola. L'ascolto ossessivo dei Suicide, la toccante voce di Sam Cooke con cui l'artista ricorda la giovane madre ballare; la lettura dei romanzi di Flannery O'Connor; la visione al cinema con il padre, in un ricordo d'infanzia, del capolavoro *La morte corre sul fiume* di Charles Laughton. Springsteen, scrivendo il testo di *Nebraska (ispirato* all'assassino "Starkweather"), corregge il pronome "lui" con "io", quasi immedesimandosi in un uomo colpevole e in fuga. "Volevano sapere perché feci quello che ho fatto. Credo, signore, che ci sia solo malvagità in questo mondo."[2] Il cantautore, divorato dai turbamenti, si confronta con la complessa vita familiare segnata dal disturbo bipolare paterno (restituito dall'intensa ed emozionante prova d'attore di Stephen Graham), aggravando la propria salute mentale. "La casa di mio padre brilla e risplende. Si erge come un faro, chiamandomi nella notte. Chiama e chiama, così fredda e solitaria. Risplende oltre questa scura autostrada, dove i nostri peccati giacciono inespiati."[3]

Resistere alla tempesta, riconoscendo la propria storia; cercare il proprio posto nel mondo, proteggendo ciò in cui si crede. *Springsteen: Liberami dal Nulla* è un'intima restituzione dell'autentico potere "rielaboratore" dell'arte. È l'invito a credere nel ruolo indipendente dell'artista e a tutelarne le scelte, riconoscendo il valore culturale e collettivo della musica (la presa di posizione critica del cantautore verso Trump, e la recente canzone scritta per Minneapolis, sono la testimonianza dell'arte come visione politica e sociale del mondo). *Nebraska* è un grido soffocato che diventa poesia; è la cosiddetta "malattia dell'ostrica", la perla: sua fragile e preziosa imperfezione. "Forse la nostra fortuna è finita e il nostro amore si è raffreddato, ma rimarrò con te per sempre. Andremo là dove la sabbia si trasforma in oro, quindi tesoro metti le calze perché la notte si fa fredda. Tutto muore, tesoro, è la verità. Ma forse tutto quel che muore un giorno ritornerà."[4]

Enrico Maiolatesi

1 *Bruce Springsteen, State Trooper (1982).*

2 *Bruce Springsteen, Nebraska (1982).*

3 *Bruce Springsteen, My Father's House (1982).*

4 *Bruce Springsteen, Atlantic City (1982).*

Quattro passi tra il cinema neorealista e oltre

Roberto Lasagna

Il cinema italiano, soprattutto con il neorealismo e l'opera degli autori del secondo dopoguerra mondiale, ha contribuito in modo fondamentale all'edificazione di un'immagine dell'Italia nel mondo, recando il suo innegabile contributo all'Unione Europea, confluendo nelle istanze di cinematografie, come quella tedesca, o francese, o inglese, che si sono inserite con continuità e in modo originale nella prospettiva del dibattito opportuno al dialogo politico e culturale.

Con *Roma città aperta* (1945), il film di Roberto Rossellini che vede come interpreti protagonisti Aldo Fabrizi e Anna Magnani - e di cui si occupa anche la recente bella monografia "Fabrizi e Rossellini" scritta con passione da Bruno Grillo per le Edizioni Bietti - siamo chiamati a vivere un'esperienza di grande drammaticità. Il racconto degli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale ci lascia come ultimo "dono" le parole pronunciate da don Pietro Pellegrini (Fabrizi) il quale, catturato dai tedeschi e non mostrando paura, prima di essere fucilato per il suo impegno nella Resistenza, sorride e con voce calma dice: "non è difficile morire bene, difficile è vivere bene". Ed è anche con il personaggio restituito da uno straordinario Fabrizi che il film offre al mondo, l'indomani della Liberazione, l'immagine di un Italia in cui la Resistenza raccoglie figure orgogliose e nobili, non compromesse, che rappresentano le bandiere non calpestabili della dignità umana.

Nel soggetto originale di quello che diventa il film manifesto del Neorealismo cinematografico, Don Pietro era ispirato a don Pappagallo, sacerdote fucilato nel massacro delle Fosse Ardeatine, ma in fase di sceneggiatura si scelse di modellarlo sulla figura di Don Morosini, un religioso impegnato nella Resistenza romana il quale, arrestato dalla Gestapo in seguito a delazione, venne torturato e fucilato il 3 aprile 1944 a Forte Bravetta. Ciò, secondo Roncoroni, fu determinato dalla volontà di non nominare il luogo reale in cui era morto don Pappagallo evitando cioè di rievocare la causa che lo aveva prodotto, l'attentato di via Rasella. Si voleva infatti evitare di sollecitare le controversie che quell'azione partigiana arrecò, esponendo la popolazione alla rappresaglia nazista. Ma proprio come don Pappagallo, il don Pietro di Fabrizi procura documenti falsi e asilo agli antifascisti perseguitati, mentre le sue ultimissime parole, come Cristo sul Golgota, coincidono con quelle dette da don Morosini il quale benedisse il suo plotone di esecuzione. L'uomo di fede, con lo sguardo intenso e sereno di Aldo Fabrizi, nel film deve vedersela con la crudeltà dei nazisti e proprio il suo personaggio è portatore di una morale alta, che nella personificazione dell'indimenticabile attore romano si tramuta in una lezione di pathos e intensa delicatezza. Di lui si fida completamente Pina (Anna Magnani), una vedova che sta per sposare un tipografo, tanto che lei, pur essendo comunista, si professa credente e, riconoscendo don Pietro come "uno dei nostri", vorrebbe sposarsi in chiesa con la sua benedizione, piuttosto che ufficializzare le sue nozze in presenza di un funzionario fascista. I tedeschi intanto sono sulle tracce dell'ingegnere Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero), a capo di un movimento della Resistenza, e Fabrizi, con il suo don Pietro, è impegnato a sorvegliare sull'incolumità degli uomini che lottano per la libertà, dando il suo aiuto preziosissimo durante un rastrellamento nel grande casamento popolare dove abita Pina e dove si nascondono i ricercati.

Il titolo *Roma città aperta*, come noto, fa riferimento alla designazione che si dava in tempo di guerra alle città che non potevano essere bombardate così da conservarne il patrimonio artistico e monumentale in esse contenuto. Nel film di Rossellini le maggiori aberrazioni avvengono senza che si debbano produrre i bombardamenti. Le aberrazioni sono nella mente degli oppressori e nell'abiezione vissuta da chi cede alla legge del potere e alle sue lusinghe. Sono quindi le pretese folli del diritto dell'invasore, sbandierate impunemente dal maggiore delle SS Fritz Bergmann (Harry Feist) il quale pretenderebbe che chi si difende venga ritenuto colpevole di contraddire il diritto del più forte, a risuonare come colpi di frusta contro il tono calmo espresso dal volto di Fabrizi, il cui don Pietro ascolta le accuse del militare e i tentativi di portarlo dalla sua parte rimanendo serenamente fermo sui suoi valori. Valori che sono poi quelli che in *Roma città aperta* portano particolare enfasi su dignità, coraggio, tenacia, umanità, che la gente comune esemplificata dal personaggio di Pina ben rappresenta. I valori che Pina e Don Pietro condividono li portano alla volontà di proteggere i più deboli, come i bambini, nonché alla capacità di resistere anche in condizioni estreme. *Roma città aperta* è un film duro, che ruba il sorriso unicamente nei momenti in cui Fabrizi lascia trasparire le sue ben note qualità comiche (come quando sposta imbarazzato due statuette, di cui una raffigurante una donna senza abiti e l'altra un potenziale guardone); ma anche a Fabrizi - ma forse si potrebbe dire *in particolare modo* a Fabrizi - è chiesto di essere credibile in ogni suo piccolo gesto o espressione. I personaggi e i fatti, pur essendo legati al tragico periodo dell'occupazione, non sono reali, ma ispirati alla realtà, e una critica mossa a Rossellini è stato di aver trasformato la lotta di una limitata minoranza di resistenti in quella dell'intera città. Ma per Rossellini il film doveva rappresentare il riscatto delle sensibilità annichilite di un paese dominato, in cui l'autore e lo stesso Fabrizi facevano ammenda per aver lavorato fino a quel giorno in un paese fascista e intendevano esortare il risveglio delle coscienze.

Il ruolo del cinema nella società muta dopo la seconda guerra mondiale, con le trasformazioni sociali ed economiche dei lavoratori. Il Neorealismo accompagna la ricostruzione del dopoguerra e contribuisce a diffondere un nuovo atteggiamento nei confronti del cinema, d'ora in poi non più soltanto strumento di svago ma tramite per comunicare le problematiche sociali al mondo. Il rifiuto dell'artificiosità del cinema fascista, lontano dalla realtà, porta alla figura del cineasta come depositario della coscienza critica, l'osservatore attento della realtà contemporanea di cui coglie gli aspetti più urgenti, tra cui le problematiche della disoccupazione, della miseria dei meno abbienti, dell'emarginazione, nella prospettiva di invitare a ridisegnare scenari sociali e civili. I nomi di Rossellini, De Sica e Zavattini sono i più luminosi e rappresentativi della corrente. La lotta di Liberazione e il Neorealismo mostrano un popolo che reclama un forte senso critico nei confronti delle istituzioni e della società, portando un cambiamento profondo nella cinematografia che intende mostrare l'ingresso dell'Italia, sconfitta dalla guerra, nelle democrazie. Un cambiamento importante avverrà negli anni Cinquanta, quando il tema del lavoro rimarrà presente ma scomparirà la fabbrica, con i suoi reparti e spazi, ma anche la tematica della lotta di classe o lo scontro sociale. Il cinema e la narrativa si occupano di disoccupazione: la lotta per la sopravvivenza sconfina dal cinema di denuncia alle commedie di Totò, e il grande classico di una rappresentazione delle strade è *Ladri di biciclette*, in cui il conflitto è vissuto persino tra i poveri che devono sgomitare per mangiare. Il film di De Sica racconta con rara bellezza una giornata di Antonio Ricci, attacchino romano neo-assunto e derubato della bicicletta, alla disperata

"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ricerca del ladro con il figlioletto Bruno. In una giornata in cui Roma si mostra dipinta in tutta la verità del più felice tra i sodalizi di De Sica e Zavattini, il duo incontra indifferenza, forte ostilità, ma anche solidarietà, in un ritratto in cui l'amore per i personaggi e la poesia del quotidiano definiscono, con *Roma, città aperta*, la vetta più accalorata del neorealismo. A suo tempo il film conobbe una fama straordinaria, e fu a lungo collocato nelle classifiche autorevoli tra i più importanti film della storia del cinema.

Ladri di biciclette mantiene il pathos e la forza espressiva che in quegli anni veniva riconosciuta a Chaplin e a Ford, ed è l'occasione per riproporlo alle nuove generazioni. Tratto dal romanzo (1946) omonimo di Luigi Bartolini, con la sceneggiatura firmata anche da O. Biancoli, S. Cecchi D'Amico, A. Franci, G. Gherardi, G. Guerrieri, *Ladri di biciclette* è, assieme a *Umberto D.* ancora scritto con Zavattini, espressione di un momento straordinario del cinema come arte della denuncia e dell'autenticità. La ricerca della bicicletta diventa la ricerca della sopravvivenza e la sfida per la dignità. Antonio, interpretato da Lamberto Maggiorani (ma la produzione pensò dapprima a Cary Grant), diede vita al ritratto dell'uomo della strada nel dopoguerra, della fame che non piacque ai governi democristiani, tanto che il film gradualmente scomparve dalla lista delle opere predilette. Il ritratto di disperazione si completa con la decisione di Antonio di rubare a sua volta una bicicletta, in una sequenza giustamente passata alla storia. Indimenticabile l'intervento di Bruno, il figlio che raggiunge il padre fermato dalla folla, commovente mentre si porta via il genitore per mano. Pluripremiato all'estero, anche con uno speciale Oscar nel 1949, il film divenne un punto di riferimento nel mondo, mentre in Italia il neorealismo sarebbe andato incontro alla sua progressiva estinzione. La rappresentazione della miseria, della precarietà lavorativa, sarebbe diventata un tabù. Pochi operai e pochissime fabbriche, dunque, negli anni Cinquanta cinematografici, specie in Italia in cui il Neorealismo aveva promesso la denuncia. Ci sono eccezioni d'autore, come *Europa '51* di Rossellini, ma il cambiamento è, con gli autori, anche di stile oltre che di attenzioni. L'industria, motore della trasformazione italiana del decennio eppure grande assente al cinema, non impedisce che si colgano tensioni e movimenti che hanno lo spessore di film come *Il grido*, *Il Ferroviere*, *Rocco e i suoi fratelli*, dove Antonioni, Germi e Visconti si allontanano dagli schemi del sociologismo per anticipare l'attenzione per il disagio e introdurre pellicole in cui, sullo sfondo di condizioni lavorative sofferte e precarie, viene illuminata anche la scena dell'avanspettacolo, come regno di illusioni e splendori in cui le ristrettezze si paventano come sopportabili con allegria. *Bellissima* di Luchino Visconti è il film in cui il mondo degli attori popolari crea un universo di illusioni e aspettative frustrate, in individui che cercano la fama a tutti i costi. Perché anche il Neorealismo, che *Ladri di biciclette* aveva rappresentato al meglio, non si sottrasse dalle contraddizioni del sistema economico che l'istituzione cinema rispecchia.

Vale la pena di soffermarsi su due autori, Luchino Visconti il cui film *Ossessione* anticipa il Neorealismo, e Pietro Germi, il cui cinema invece rappresenta una singolare "rottura" rispetto al dogma.

Luchino Visconti ha assolto al meglio sul grande schermo i motivi profondi della cultura mitteleuropea, e il suo impegno civile sincero contribuì a dar vita a una nuova idea di cinema che i cineasti, gli studiosi e i cinefili debitori di *Ossessione* (1943), hanno ereditato difendendo la necessità di un'aderenza alla realtà che il linguaggio filmico non aveva ancora sperimentato, insieme a soluzioni registiche inedite, a movimenti di macchina calibrati e inquadrature minuziosamente studiate, a una resa filmica dialettica tra i personaggi e il contesto, gli ambienti e i contrasti restituiti dal bianco e nero e dallo studio dello spazio. In quei luoghi resi vibranti dalla macchina da presa modernissima di *Ossessione*, il senso di incombente oppressione degli interni si risolveva nel disorientamento di un'inquietudine che vedeva gli esterni desolati ripresi in "campo lungo tutt'altro che liberatori quanto piuttosto dispersivi, disorientanti, mirati all'addensarsi di un clima di smarrimento esistenziale che trova complemento e controcanto nella centralità degli attori in rapporto alla scansione degli avvenimenti"[1]. Secondo i critici di "Ondacinema", cinefili dell'ultima generazione che raccoglie la riflessione viscontiana, il giovane regista nel 1943 mette in pratica "nel metodo e nel merito, una lettura della realtà che, riprendendo Rondolino, è una reinterpretazione critica non apertamente antifascista, ma silenziosa espressione di una libertà di pensiero intollerabile"[2].

Ossessione rappresentò una sorta di manifesto di un nuovo modo di intendere il cinema in Italia, e non di rado, quando i registi nei decenni successivi omaggeranno Visconti e i cinefili faranno riferimento a quello che è considerato il primo film neorealista, anche l'omaggio e la scrittura risentiranno del bisogno di indicare nel primo lungometraggio del Conte di Bozzolo l'opera aperta agli influssi che attraversano lo stile e la poetica dell'artista e ne fanno motivo di ispirazioni per altri percorsi artistici, per altri artisti e intellettuali. Tra tutti i cineasti italiani che in maniera originale seppero rompere gli schemi e avviare il proprio cinema verso una dimensione al contempo popolare e politica, si ricorda l'esperienza di Pietro Germi. Regista, sceneggiatore, attore cinematografico, nasce a Genova il 14 settembre 1914. Il suo cinema analizza e interpreta la realtà del suo tempo, e il suo impeto artistico lo conduce a perfezionare moduli stilistici e narrativi plasmati su una struttura di racconto che necessita di sceneggiature delineate con limpida evidenza. I suoi film più celebri e significativi avranno un ruolo importante nella percezione della realtà italiana da parte dello spettatore e con la sua vicenda creativa Germi contribuirà a innovare il nostro cinema e a smascherare più o meno taciti divieti. Protagonista della stagione neorealista e del passaggio decisivo verso un cinema popolare attento a recepire il bisogno di ricostruzione collettiva, il cineasta ritrova l'individuo al centro del racconto e di una società che necessità di esprimere un impegno autentico, aspetto che in Germi è caratterizzato da uno sguardo sdegnato e non di rado amaro, rispettoso del disagio e della difficoltà di essere riconosciuti nei propri diritti. Il suo modo di raccontare è molto presto attraversato da un intenso e acuto senso della complessità del reale, che ritrova nei codici dei film di genere una formula fatta propria e rinnovata dal cineasta per raccontare con intensità drammatica e sguardo sempre personale la tragedia dell'Italia del dopoguerra.

"Umberto D." (1952) di Vittorio De Sica

"Ladri di biciclette" (1948) di Vittorio De Sica

segue a pag. successiva

1 *A. Corda, M. Pennacchia, M. Pernini, A. Pettierre, "Ondacinema, 1 dicembre 2017.*

2 *Ibidem.*

segue da pag. precedente

Studente nel 1931 all'Istituto nautico di Genova, Germi, che non porterà a termine gli studi e sarà un grande frequentatore delle sale cinematografiche, prende parte di una filodrammatica e lavora come spedizioniere. Di carattere timido e schivo, trascorre un anno a Milano e inizia in solitudine a dedicarsi alla scrittura. Il racconto "Un rimorso" viene pubblicato il 27 gennaio del 1935 sul quotidiano "Il lavoro". Un altro suo scritto, un soggetto cinematografico pensato per la preselezione dei GUP (gruppi universitari fascisti) di Genova, permette al secondo tentativo la sua ammissione al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Il giovane, che si trova iscritto nel 1938 al corso per gli attori, avrà possibilità di seguire anche quello di regia. Sarà tra i volti che compaiono ne *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti, un cineasta che diventerà supervisore del primo lungometraggio del giovane Pietro, *Il testimone* (1946), in cui Germi offrirà prova del suo talento di narratore con la sua inclinazione a distanziarsi dal canone dell'immediatezza neorealista, prediligendo un'impostazione narrativa che si affida anche alle strutture dei generi, che egli da quel momento in poi reinventerà letteralmente alla luce di istanze ora drammatiche ora invece più satiriche. Quello di Germi è un modo tutto personale e non conformista di portare avanti l'indagine sociale attraverso una critica del costume che raccoglie le istanze di rinnovamento sociale cresciute in seno alla Resistenza.

"Ossessione" (1943) di Luchino Visconti

Il timido e arrabbiato Pietro Germi, allo scoppio della Seconda guerra mondiale, soffre di una severa pleurite, cosicché, una volta chiamato alle armi, riesce a sottrarvisi, a nascondersi, cambiando continuamente indirizzo e dimora. Durante quel periodo scrive il soggetto de *Il testimone* che finirà per vincere il Nastro d'argento. Intanto riesce a lavorare nuovamente e nel 1942 diventa assistente alla regia di Marco Elter e di Alessandro Blasetti. Grazie alla Orbis Film, una compagnia di orientamento cattolico, avviene il suo esordio alla regia. Con il primo film *Il testimone* e soprattutto con il successivo *Gioventù perduta* (1948), l'osservazione diretta della realtà italiana prende le espressioni del realismo esistenziale, con lo schema del noir o del poliziesco hollywoodiano in cui il giovane regista esprime il suo gusto impeccabile. La vena creativa e artistica di Germi denota eleganza stilistica, e le ombre dei suoi personaggi si riflettono nei contrasti e negli equilibri interni delle inquadrature e del racconto. Autore di un cinema che scorre compatto e allinea personaggi che affrontano avversità sociali e miserie del vivere, Germi si espone a una duplice circostanza avversa: da una parte c'è l'ortodossia di quella parte di critica che non accetta un cineasta abilmente pronto a svicolare dal canone realista con le sue predilezioni per il cinema americano e i suoi intrighi, i buoni e i cattivi, e le istanze formali che cineasti quali John Ford hanno collaudato; dall'altra, l'indagine di Germi verso gli ambienti dell'immediato dopoguerra muove in taluni l'accusa di avvicinamento a una certa retorica neorealista. In tutto questo, *Gioventù perduta* andrà anche incontro a problemi censori, e Germi si affermerà come regista scomodo e non allineato, prima ancora di emergere come il talentuoso narratore di storie ben definite, di essere riconosciuto come l'autore in grado di dirigere con estrema acutezza i suoi attori (in *Gioventù perduta* troviamo il bravo Girotti a fianco dei giovanissimi Dal Poggio e Sernas), e di adoperarsi per il sorvegliato spessore drammatico che la compattezza delle sequenze favorisce.

Con il successivo *In nome della legge* (1949), Germi trasporterà sul grande schermo il romanzo "Piccola pretura" di G. G. Lo Schiavo e avvierà la collaborazione con Federico Fellini e Tullio Pinelli, sceneggiatori assieme a Mario Monicelli, Giuseppe Mangione, Aldo Bizzari e allo stesso Germi di un racconto cinematografico caratterizzato da incisività espressiva anche grazie alla fotografia di Leonida Barboni e alla musica di Carlo Rustichelli. Un efficace lavoro che conferisce ritmo al racconto al seguito delle scansioni che rappresentano i motivi della difesa della legalità nella Sicilia collusa tra i poteri e segnata dalla povertà.

Nell'arco che comprende *In nome della legge* e il successivo *Il cammino della speranza* (1950), Germi mette alla prova il suo talento e imprime fisionomia a un'arte della visione che sviluppa un racconto dalla dimensione epica, scegliendo di articolare il linguaggio su un gusto consapevole che gli deriva anche dalle frequentazioni di spettatore. La vicenda del pretore inviato in Sicilia de *In nome della legge* è motivo per un dramma che si porta con fermezza e abilità narrativa dalle parti di uno dei più drammatici cancri italiani, e grazie al carisma di Massimo Girotti nel ruolo del magistrato il film schiera con coraggio la sua accusa contro le connivenze della Mafia con gli alti livelli della società. *In nome della legge* possiede anche il primato di essere una sorta di primo western italiano e anticipa la dimensione simbolica che si farà ancora più epica nel successivo *Il cammino della speranza* (1950), racconto degli zolfatari siciliani rimasti senza lavoro. In questo melodramma corale, dove il paesaggio pullula di ombre e avversità, i personaggi vivono la sfida costante a superare raggiri e a ritrovare il riscatto in quello che è un viaggio di diseredati, vessati ma disposti a dar fiducia a una terra come la Francia che rappresenta il sogno di una vita diversa per i lavoratori afflitti tra le miniere siciliane in cui difettano l'ossigeno e i diritti. Con il racconto dei minatori siciliani che Saro Cammarata (Raf Vallone, eccellente nel suo ruolo) motiva a tentare la fortuna per emigrare clandestinamente in Francia, Germi realizza un film singolarmente libero e sentito: i temi e le enfasi del Neorealismo sono sviluppati prediligendo una dimensione di coinvolgimento corale, dove la partecipazione è mossa con sincerità nello sguardo accorato verso i minatori e le loro famiglie, ingannati dal contrabbandiere Ciccio Ingaggiatore (Saro Urzì, attore legato indissolubilmente a Germi), abbandonati a Roma nonché denunciati e ingiunti a ritornare alle loro terre. La scelta sarà coraggiosamente di non abbandonarsi alla disperazione, di continuare il viaggio nonostante i grandi ostacoli e i contrasti anche interni. A Berlino si accorgono del clamoroso exploit espressivo di Germi e *Il cammino della speranza* vince l'Orso d'argento. Se ne accorge però anche il "Comitato tecnico" ministeriale che nega in un primo tempo al film le agevolazioni fiscali

"Il ferroviere" (1956) di Pietro Germi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

previste per la cinematografia nazionale, motivando il diniego a causa dell'immagine negativa che il lungometraggio offrirebbe dell'Italia, vista come un luogo di poveri emigranti. Una decisione che scatena polemiche e costringe al ripensamento il "Comitato tecnico". L'epica corale di Germi ha pertanto un respiro malinconico, e nonostante sia possibile cogliere le suggestioni del prediletto western in questo dramma corale, la singolarità dell'autore è manifesta nella vibrante adesione morale che si riflette nell'intensità espressiva, in una composizione di volti e chiaroscuri che compone con eleganza e luminoso nitore formale uno struggimento morale non appesantito da punte moralistiche. Il cinema di Germi, anche in questo caso, è attraversato da riferimenti storici precisi, e dopo aver incontrato per la prima volta la Sicilia per *In nome della legge* e aver raccontato la miseria e il malcontento dei minatori alle dipendenze del barone di Capodarso, la visione del cineasta seguiterà a puntare lo sguardo su un ventaglio di problemi che i cinegiornali Incom invece avrebbero continuato a trascurare conformemente ai dettati del governo del tempo che vogliono l'attenzione tutta incentrata a propagandare la nascente ideologia del benessere (e occorre avere il lasciapassare della Commissione di controllo presieduta dall'onorevole Giulio Andreotti affinché un film non incontri problemi di sorta). In un paese dove l'Istituto Luce propaganda che basta "rimboccarsi le maniche", Germi ha invece l'ardire di raccontare un'altra Italia con l'immagine di zolfatari resi clandestini e stranieri nella loro terra, e sviluppa il suo racconto come il temerario viaggio dei miseri emigranti tra le montagne colme di neve, luoghi di orrore più che di fascino, ambienti di un dramma che riporta a un preciso episodio di cronaca dell'aprile 1948 che colpì il regista, una situazione che vide i carabinieri di La Thuile, In Valle D'Aosta, imbattersi, durante una perlustrazione, in otto emigranti clandestini in cerca di lavoro, tutti operai disoccupati provenienti da Amantea (in provincia di Cosenza) con la guida di un individuo offertosi di accompagnarli al confine dietro il compenso di cinquemila lire per ciascuno.

"Il cammino della speranza" (1950) di Pietro Germi

Germi per *Il cammino della speranza* sceglie attori non professionisti nel solco del dettato neorealista e realizza un film esteticamente impeccabile, bello e tecnicamente ammirevole, animato da una straordinaria fulgidità fotografica e da caratterizzazioni esemplari, che riesce a sottrarsi dal sociologismo facile e dal documentarismo didascalico per infondere una visione potente che presenta il viaggio da Sud a Nord come una scalata o un percorso con ostacoli irti contro un mondo di valori che erano stati anche quelli della Resistenza e della guerra di Liberazione. In questo, Germi sfodera la sua lucidità sdegnata, come nella memorabile sequenza in cui il gruppo di siciliani, arrivati alla stazione Termini, è nuovamente "aggirato", questa volta non da loschi traghettatori, ma dai manifesti pubblicitari di una realtà che dietro l'economia dei nuovi miti perora una distinzione classista tra ceti e istituzioni. Forte di un linguaggio ammirevole per adesione stilistica al cinema fordiano ma anche ad altre cinematografie che Germi evidentemente conosce e fanno parte del suo bagaglio artistico, *Il cammino della speranza* conserva il suo sguardo lucido a distanza di oltre settant'anni, e mantiene l'efficacia drammatica di un linguaggio universale, che riporta alla stagione del dopoguerra in cui gli italiani, oggi abbastanza smemorati, erano tra i migranti verso l'Europa, l'America, l'Australia. Si tratta di uno dei vertici dell'opera di Germi, che con il successivo *La città si difende* (1951) ritornerà quindi al giallo, a una vicenda di rapina urbana da parte di un gruppo di scapestrati poi perseguitati dalla sorte, dando voce alla lezione verista che restituisce credibilità al racconto teso ed efficace che fonde il Noir al Neorealismo. Dopo un'incursione nella pochade divertente de *La presidentessa*, e nel melodramma di *Gelosia* (1953), e dopo l'episodio nel film collettivo *Amori di mezzo secolo* (1954), Germi vivrà una pausa di silenzio, per poi tornare al lavoro con lo sceneggiatore Alfredo Giannetti, la cui proficua collaborazione sarà premiata con l'Oscar nel 1963 per la sceneggiatura originale, scritta assieme a Germi e a Ennio De Concini, del film *Divorzio all'italiana*. Con Giannetti, Germi trova nel melodramma la struttura più funzionale per dare voce alle sue intemperanze espressive: si ritrova un Germi che, come Vittorio De Sica o in futuro Nanni Moretti, è l'autore che si sdoppia e si pone qualche volta anche davanti alla macchina da presa, interprete di una recitazione che offre uno sguardo singolare alla parabola degli esseri umani che affrontano le miserie della quotidianità: il personaggio che Pietro Germi interpreta per il suo film *Il ferroviere* del 1956 conquista il pubblico, colpito per la sincerità di un film che diventa specchio di una Roma in cui le miserie del vivere, ribadite dalle condizioni sociali fatte di scioperi, paghe inadeguate, palazzi opprimenti e dirigenti sindacali sordi, richiedono il lenimento che può arrivare solo da un senso popolare di appartenenza che aiuti a recuperare la forza per riscattarsi. Come osserva Mario Sesti, *Il ferroviere* può essere confrontato all'altro grande monumento cinematografico di melodramma e realismo, *Rocco e i suoi fratelli*, "due film che affrontano un vero corpo a corpo con quello che si può considerare il mito più profondo dell'inconscio, della Storia e della struttura sociale di questo paese: l'unità della famiglia"[3]. Sull'onda emotiva delle note di Carlo Rustichelli, il film alterna il racconto drammatizzante del narratore a quella di Sandrino, portatore di dolcezza, e Germi conduce il suo appassionante racconto sulle asprezze della vita sorprendendo anche il produttore Carlo Ponti, inizialmente diffidente nei riguardi del progetto, che immaginerebbe Spencer Tracy e Broderick Crawford nel ruolo dei protagonisti. L'interpretazione di Germi resta memorabile, una vera personificazione del ferroviere che vede messi sotto scacco i suoi valori, nella famiglia e nel lavoro, e che per la critica del tempo è anche la prova di un cineasta scomodo, che con *Il ferroviere* disorienta chi deve scrivere del film. Il sanguigno regista antifascista si ritrova spesso attaccato dalla critica di sinistra, che lo ritiene un autore troppo popolare quando non reazionario in ragione della sua indipendenza ideologica e gli scaglia contro feroci critiche, in contrasto con l'entusiasmo che i primi film avevano suscitato. Proprio *Il ferroviere* apre un "caso ideologico", per un regista mai veramente amato dalla critica, la stessa che dai cineasti italiani pretende un impegno "militante" e a cui Germi "risponde" con un cinema non incasellato nell'ortodossia richiesta dall'intellighenzia. Germi, lo sdegnato, già frainteso durante la stagione neorealista più legata all'ideologia, paradossalmente, in tempi di riflusso, finirà per essere ritenuto fin troppo impegnato e attento alle morali. Da parte sua il regista non è avvezzo ad atteggiamenti concilianti, non si mostra come l'intellettuale pronto a piacere agli intellettuali, non è snob e si dichiara anticomunista quando il sentimento diffuso porterebbe più facilmente a essere o fare i comunisti. Ciò getta fuoco sul fuoco ma simili atteggiamenti vanno contestualizzati alla luce della riflessione critica che ci permette di analizzare i film come espressioni culturali del loro tempo nonché attraversati dalla poetica più profonda di un autore. La critica manifesta più volte un senso di "resa dei conti" con Germi, la cui libertà intellettuale è così espressa in una dichiarazione che ne riassume il tono polemico ma soprattutto lo sguardo alto: "Per ragioni di casta, le forme tradizionali e burocratiche della

segue a pag. successiva

3 *Mario Sesti, Tutto il cinema di Pietro Germi, Dalai editore, 1997.*

segue da pag. precedente

Chiesa rimangono incrostate da certe manifestazioni che sono in conflitto con lo sviluppo del pensiero e della scienza e perciò non sono più adatte all'uomo moderno. Le religioni dovrebbero liberarsi da questa esteriorità parassitaria che è assolutamente superflua. Dovrebbero tornare, invece, alla loro essenza, e in questa essenza trovare qualcosa di universale che possa essere valido per tutti" (1966)[4]. L'essenza di cui parla Germi è una storia toccante nell'intimità de *L'uomo di Paglia* (1958), dove Germi è di nuovo protagonista a fianco dell'esordiente Franca Bettoja, e ci porta a partecipare ai tormenti di un tradimento coniugale portatore di inquietudini che mettono alla prova l'arduo equilibrio di una famiglia. Racconto di sentimenti, disincanto e morte, che piace al pubblico e sempre di meno alla critica, quest'ultima pronta a riconoscere nell'indipendenza dall'ortodossia del cineasta le espressioni del moralismo borghese, con Germi tacciato nei casi migliori di sentimentalismo e in quelli peggiori di populismo. Ma l'opera di Pietro Germi saprà condursi verso un'intensità espressiva che parrà liberata da qualunque retorica ed enfasi emotiva nei successivi film *Un maledetto imbroglio* (1959) e *Divorzio all'italiana* (1961), straordinari episodi della cinematografia del tempo che svettano per la capacità di contaminare registri e offrire spaccati sociali con un linguaggio moderno e investigante. Per il primo film - tra i preferiti dal maestro italiano del giallo e dell'horror Dario Argento, con la sua tensione e la trama incentrata su un furto e un delitto nel quartiere romano di via Merulana - Germi e i suoi fedeli sceneggiatori De Concini e Giannetti adattano "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana", un testo di raro sperimentalismo letterario che gli autori restituiscono al grande schermo offrendo partecipazione e brividi a un noir che traghetta Roma dai misfatti del fascismo agli anni cinquanta in cui indaga il commissario Ingravallo interpretato dallo stesso regista. Il cineasta-attore ancora una volta si sdoppia per dare volto e anima a un film che trasmette autenticità nel disegno dei caratteri e riesce a riprodurre con sapiente pathos cinematografico quella che in Gadda era una parata di individui agli albori del fascismo le cui voci si aprivano alle indagini psicologiche. Un'attenzione che diventa suspense ne *Un maledetto imbroglio*, con la solitudine, il volto cinico e rassegnato di un personaggio che cerca la verità affondando le mani nel marcio "come quando si sposta un sasso in campagna e sotto ci trovi i vermi", mentre la realtà grottesca diverrà linguaggio deformante nel successivo *Divorzio all'italiana*, altro titolo che porta Germi decisamente in alto per esisto artistico riconosciuto a livello internazionale. Nella vicenda del barone Fefè Cefalù (Marcello Mastroianni in una vetta della sua arte), sposato con l'assillante Rosalia (l'ottima Daniela Rocca), ardente d'amore per lui, e innamorato della giovane cugina Angela (Stefania Sandrelli al suo esordio), Germi delinea il modello di una formidabile commedia nera che ottiene il premio per la miglior commedia al 15° Festival di Cannes e il Premio Oscar per la migliore sceneggiatura originale. Un successo internazionale che afferma Germi e rinsalda la fama di Mastroianni, il quale, per la sua interpretazione del barone Cefalù, fa incetta di premi, tra cui il Nastro d'argento al miglior attore protagonista, il Golden Globe per il miglior attore in un film commedia o musicale, il premio Bafta al miglior attore straniero. *Divorzio all'italiana* vede il personaggio compiere il delitto perfetto inducendo la moglie al tradimento per poi ucciderla per motivi d'onore, andando incontro alla parziale impunità garantita dall'art. 587 dell'allora vigente codice penale italiano. Si tratta di un mirabile affresco, tra il comico e il grottesco, animato da un ritmo e da un'invenzione stilistica in grado di raccogliere note psicologiche e di costume, definendo quello sguardo sdegnato e amaro che riconosciamo nel Germi più noto e che qui perviene a una vetta stilistica. La pietà non ha cittadinanza in questo orizzonte che si libera da ogni oscillazione moralistica e dipinge un'invettiva dalle minuziose tinte satiriche. Il ritmo è ancora più nevroticamente esasperato nel non meno provocatorio e sottovalutato (rispetto al predecessore) *Sedotta e abbandonata* (1964), dove la nuova vicenda di onore in terra di Sicilia è ancora una svolta linguistica graffiante, in grado di creare un trittico con il precedente *Divorzio all'italiana* e il successivo *Signore & signori* (1966). Germi mette a punto un modello di commedia che accusa i costumi intolleranti di una società le cui pulsioni tribali si sorreggono su istituti fuori dalla modernità come, in *Sedotta e abbandonata*, il matrimonio riparatore. Il suo tono diventa corrosivo e se ne ha testimonianza nei tre episodi che compongono *Signore & signori* (1966), dove in una Treviso mai nominata ma ben distinguibile, Germi ritrova le tribalità degli impulsi della sua Sicilia cinematografica, con una satira nerissima che i critici italiani mal digeriscono mentre a Cannes viene riconosciuto il valore alto dell'opera che riceve la Palma d'oro nel 1966 (ex aequo con *Un uomo, una donna* di Lelouch). L'amara visione di Germi trae spunto da un soggetto del trevigiano Luciano Vincenzoni e la notevole struttura narrativa di *Signore & signori* risente dell'idea non accreditata di Ennio Flaiano, mentre la piazza dei personaggi sviluppa una logica del branco di straordinaria eloquenza nella forma del coro di personaggi che ritroviamo anche in singoli assoli. La componente melodrammatica fa capolino nel tragico personaggio di Gastone Moschin come nell'accenno ai toni d'aria d'opera ("La bella figlia dell'amor", dal Rigoletto) che, come lo stesso Moschin, ritroveremo in *Amici miei*. Si tratta della stagione più alta di Germi, la seconda rivoluzione, della commedia amara, dopo quella neorealista, in cui l'autore è un innovatore in grado di lasciare un'influenza come pochi altri in Italia sul cinema che verrà.

"Divorzio all'italiana" (1961) di Pietro Germi

Oggi il cinema di Pietro Germi merita di essere rivisto e interpretato con i criteri del nostro tempo, ma con la consapevolezza che i film sono espressione dell'epoca che li ha generati. Nel caso del cineasta genovese la prospettiva storica permette di liberarsi da un atteggiamento condizionato dai dogmi della critica di partito del dopoguerra e dalle tendenze del riflusso che seguiranno per dare finalmente spazio al rispetto che merita un'opera cinematografica così ricca e inventiva, nei cui confronti assumono un significato riduttivo le critiche che tante volte sono state avanzate. Mentre nella fase crepuscolare del Neorealismo Germi, dopo aver rinnovato il filone e aver messo alla prova le sue abilità di narratore, con *Il ferroviere* seppe raccontare una storia familiare e reinterpretare gli stilemi neorealisti affrontandone la mutazione con un piglio che lo avrebbe condotto ad affrontare aspre critiche, non è improprio sostenere che i contenuti dei dibattiti che il film sollevò erano in linea con le esigenze politiche di un messaggio chiaro, espressione di uno schieramento che vide Germi impegnato a prendere invece una via sempre più libera e indipendente, visto che con il proseguimento della sua filmografia Germi porterà a un livello di satira impareggiabile la vis polemica del suo sguardo. Quell'arguzia che a detta di Martin Scorsese avrebbe influenzato la visione dello stesso regista italo-americano e che Germi rappresenta al meglio nella trilogia composta da *Divorzio all'italiana*, *Sedotta e abbandonata*, *Signore & signori*. Definito "un idealista senza illusioni" (è questo anche il titolo del documentario dedicato a Germi e curato da F. Vincenzoni e S. Montresor nel 2003 per l'Accademia dell'Immagine), Pietro Germi non apparteneva al coro, e i suoi tre film satirici raccontano la storia del costume italiano senza fare sconti a nessuno. Pur tenuto in disparte dalla critica del suo tempo, egli avrà da scontrarsi dapprima contro l'ortodossia di Aristarco e Barbaro, che

segue a pag. successiva

4 *Enrico Giacovelli. Pietro Germi. Il Castoro Cinema, Milano, 1997.*

segue da pag. precedente

gli rimproverano di non possedere una visione ortodossa della classe operaia. Ma le fragilità umane dei suoi operai, estranei dalla "lotta di classe", fa appunto di loro degli esseri credibili, non delle funzioni, e Barbaro non tralascia: "... a me questi operai di Germi che si comportano senza intelligenza e senza volontà, senza coscienza di classe e senza solidarietà umana – metodici e abitudinari come piccoli borghesi – la cui socialità si esaurisce in partite di caccia domenicali o davanti ai tavoli delle osterie – che non hanno né brio né slanci, sempre musoni e disappetenti, persino nelle cose dell'amore - che ora fanno i crumiri e ora inguaiano qualche brava ragazza, spingendola al suicidio – e poi piangono lagrime di coccodrillo, con le mogli e dentro chiese e sagrestie – questi operai di celluloide, che, se fossero di carne ed ossa, voterebbero per i socialdemocratici e ne approverebbero le alleanze, fino all'estrema destra, non solo sembrano caricature calunniose ma mi urtano maledettamente i nervi". Anche Barbaro accoglie il film non per quello che è ma per quello che dovrebbe essere secondo la linea del partito, e la posizione del critico otterrà di indignare anche chi, come Antonello Trombadori direttore de *Il contemporaneo*, pur non troppo legato all'ortodossia, che scriverà nondimeno nel 1956 a Palmiro Togliatti affinché il segretario di partito inviti Germi e "i mille come lui" a non allontanarsi dalla strada maestra, riconoscendo a *Il ferroviere* l'opera di un socialdemocratico[5]. Un invito che non arriverà mai a Germi, il quale continuerà la sua vicenda artistica sottraendosi agli strali della politica dirigistica e continuando a offrire il suo contributo a un cinema che aveva già avuto la raffigurazione di protagonisti in una solitudine che la classe e il partito non contemplavano. Lo stesso Fellini seguirà un suo mondo fantastico che troverà lo scudo difensivo nel successo internazionale - lo stesso che "proteggerà" anche De Sica -, mentre nemmeno il successo dell'Oscar per *Divorzio all'italiana* otterrà di cambiare la tendenza della critica nostrana, in quanto Germi, socialdemocratico dichiarato, diverrà sovente un nome da isolare. Ma non sarà ovviamente possibile emarginare del tutto un simile e provocatorio talento, e anche Germi, che incontra soprattutto all'inizio una fortunata critica e di cui si succedono parziali rivalutazioni, seguiterà a raccontare con vivacità la realtà italiana, regalandoci la sua arte dentro e oltre i generi e le correnti. La sua opera continuerà con titoli come *L'immorale* (1967), dove Ugo Tognazzi annuncia il suo arrivo a casa fischiettando come Germi ne *Il ferroviere* e interpreta benissimo questo uomo le cui scappatelle sconvolgono il confessore interpretato da Gigi Ballista. Tra momenti divertenti e ritmo molto serrato, una giovanissima Sandrelli si conferma attrice feticcio del regista che affronta con il suo sorriso disincantato il conflitto tra la morale pubblica e le vite private delle relazioni. Lo spensierato e "celentanesco" *Serafino* (1968), l'elogio della campagna contro la città corrotta e cinica di *Le castagne sono buone* (1970), e *Alfredo, Alfredo* (1972), si ricordano come le ultime regie cinematografiche di Germi, dove soprattutto in quest'ultimo titolo il cineasta fa nuovamente appello alla sua ironia e alla celebre amara disillusione per condurre con ritmo vivace la vicenda di un inferno coniugale che il suo cinema ha saputo raccontare molto bene. E nell'ultimo periodo Germi non nasconde una diffidenza verso l'arrembante società moderna che lo conduce a ritrovare motivi di una sincerità quasi disarmante. Il vecchio amico Mario Monicelli si ritroverà quindi a ereditare la regia dell'ultimo soggetto di Germi, *Amici miei*, scritto dal cineasta genovese con la collaborazione di De Bernardi, Benvenuti e Pinelli: vicenda di vagabondaggi e ragazzate tra quattro amici che ragazzi non sono più, un bel film che trova in Monicelli il prosecutore morale di Germi, il quale, colto dall'aggravarsi della cirrosi epatica, scompare a Roma il 5 dicembre del 1974, lasciando la moglie e tre figli, e il ricordo inconfondibile dei suoi film. Alle immagini dei personaggi dei suoi lungometraggi più amati si aggiungeranno con il tempo anche i protagonisti di *Amici miei*, straordinario successo e titolo "definitivo" della Commedia Italiana realizzato dal fraterno amico Monicelli: Giorgio Perozzi, Raffaello Mascetti, Alfeo Sassaroli, Rambaldo Melandri, Guido Necchi, artefici di scorribande e burle che vivono la quotidianità come un'eterna farsa e vedono nell'amicizia l'antidoto alla solitudine e alla vecchiaia. Monicelli, già aiuto regista del primo film di Germi, *Il testimone*, e vicino al collega durante il periodo di grande crisi per la morte della moglie (Germi in un primo tempo pensa proprio a lui come regista di *Signore & signori*, ma viene spronato da Monicelli affinché possa essere Germi stesso a dirigere quello che verrà ricordato come uno dei suoi film più riusciti), con *Amici miei* realizza uno dei più grandi omaggi a un amico e a un maestro il quale, anche attraverso un film che nei titoli di testa reca la scritta "un film di Pietro Germi" cui segue "regia di Mario Monicelli", ha reso indelebilmente più umano e universale il cinema italiano. In definitiva, dopo la Seconda guerra mondiale il racconto cinematografico non potrà essere più lo stesso. Sotto le macerie del Paese lacerato dal conflitto si ritrovano sguardi che il cinema, con alcuni nuovi autori (Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica), raccoglie dando espressione a un nuovo vedere. Dopo la sonnolenza modulata sui canoni della commedia dei telefoni bianchi, adesso il nascente Neorealismo riconosce la necessità di una visione che non contempli un mondo perfetto, ma raccolga invece insoddisfazioni, grida di dolore e indignazione. Non più un cinema consolatorio e di pura evasione, ma un sentimento di partecipazione alle sorti dell'uomo comune segnato dalla partecipazione alla realtà sociale in tumulto. Il Neorealismo non è però un movimento imperturbabile e unificato, esso vive anzi del talento di autori diversi, ciascuno con la propria visione. I caposaldi di Rossellini (*Roma città aperta*, 1945), De Sica (*Ladri di biciclette*, 1948), Visconti (*La terra trema*, 1948), si caratterizzano ciascuno per scelte espressive autonome: sono film con strutture e ambientazioni differenti, con messinscene che obbediscono alle qualità artistiche dei singoli cineasti. In questa prospettiva, la vita dell'uomo comune è oggetto di un'attenzione comune, e altri cineasti portano il loro contributo con una sensibilità che non trascura aspetti sentimentali o momenti di comicità. Tra questi ultimi, Renato Castellani è una delle figure cardine del cinema italiano che si fanno strada in quell'epoca, come lo è Pietro Germi, il cui primo film, *Il testimone* (1946) porta in luce senza equivoci una concezione innovativa di cinema. Mentre Castellani, con *Mio figlio professore* (1946), ripropone l'attenzione propria del Neorealismo nei confronti di vite decorosamente povere ma oneste (il bidello di Aldo Fabrizi) e un'umanità intensamente non allineata al consenso del Ventennio fascista (il professore schierato contro il regime interpretato da Mario Soldati), Pietro Germi si fa notare soprattutto grazie all'imprevedibilità della messa in scena del suo esordio dietro la macchina da presa.

"Signore & signori" (1966) di Pietro Germi

Un altro straordinario regista italiano dell'epoca, Antonio Pietrangeli, avrebbe dato un grande contributo "all'uscita" dal neorealismo, dedicandosi soprattutto alla commedia, fornendo ritratti di donne sole in pieno conflitto con l'ipocrisia borghese. Purtroppo Pietrangeli morì troppo giovane, annegato durante un sopralluogo per un suo nuovo film. Non vide mai gli sviluppi che il cinema italiano avrebbe vissuto anche grazie al suo lavoro: un momento di transizione che il '68, con autori come Bellocchio e Bertolucci, avrebbe animato di rivendicazioni e furori politici, aprendo nuovi contradditori, portando alla luce, in Europa, voci non riconciliate del fare cinema.

Roberto Lasagna

5 *Giancarlo Governi, Pietro Germi ha raccontato l'Italia che i comunisti volevano nascondere, "Ilmondonuovo.club".*

Le mappe dell'Io

Marzo 1926: *Faust* e *I misteri di un'anima* all'origine del secolo breve

«Il cinema rivela ciò che una società non osa dire apertamente di se stessa.»
Kracauer, From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, 1947 (trad. it. G. Baracco e C. Doglio, collana "Biblioteca contemporanea", Cinema tedesco: dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler, 1918-1933, Milano, Mondadori, 1954), p. 9 ssg.

Antonio La Torre Giordano

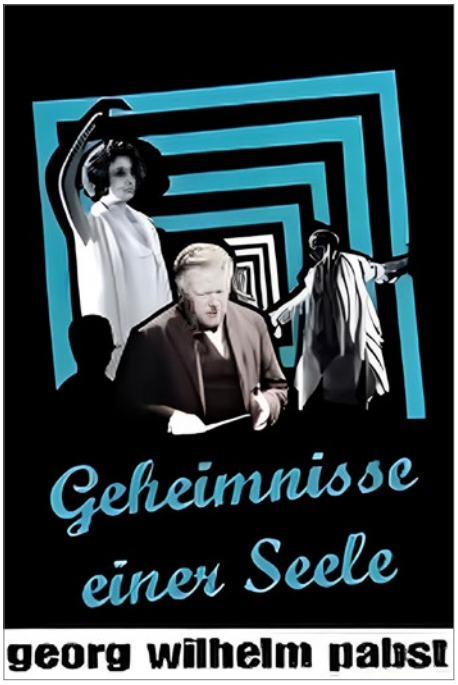
Nel 1926 il cinema tedesco tocca uno dei suoi punti di massima tensione teorica e formale, in un anno che appare, a ben vedere, come uno snodo decisivo non solo per la storia delle immagini, ma per l'intero immaginario europeo. È uno di quei momenti liminali in cui il Novecento, il secolo breve destinato a concentrare in pochi decenni una quantità inaudita di violenza, ideologia e sperimentazione, sembra prendere coscienza di sé attraverso le proprie forme. Due film apparentemente lontani per ambizione, impianto narrativo e orizzonte simbolico – *Faust* di Friedrich Wilhelm Murnau e *I misteri di un'anima* di Georg Wilhelm Pabst – si collocano nello stesso anno come poli complementari di una medesima interrogazione: che cosa governa l'agire umano quando la ragione vacilla? Quale forza, visibile o invisibile, orienta il destino individuale e collettivo in una Germania ferita, inquieta, sospesa tra mito arcaico e modernità scientifica?[1]

Il *Faust* di Murnau nasce come progetto monumentale dell'UFA, pensato esplicitamente come un "obelisco culturale", un'opera-summa capace di condensare tradizione letteraria, spettacolo e ambizione metafisica. Non è solo l'ultimo grande film tedesco del regista prima dell'esilio americano, ma anche il punto di arrivo di una riflessione visiva sul conflitto tra luce e tenebra che attraversa tutta la stagione espressionista. Murnau non si limita a illustrare Goethe: lo attraversa, lo contamina con Marlowe e con il mito popolare, traducendo il patto faustiano in una grammatica di ombre, vapori, spazi deformati, dove il trascendente irrompe nella realtà violandone le leggi prospettiche ed euclidee.[2]

In *Faust*, il Male non è un principio astratto ma una forza atmosferica, una sostanza che avvolge il mondo. Il mantello di Mefistofele che oscura il borgo, i miasmi della peste, le acque stagnanti, i corpi che si dissolvono nella bruma: tutto concorre a rendere visibile l'invisibile. La fotografia di Carl Hoffmann non registra il reale, lo trasfigura, facendo della luce un agente morale prima ancora che estetico. Il conflitto tra Bene e Male non si svolge soltanto tra l'arcangelo Michele e Mefisto, ma si iscrive nei volumi architettonici, nei paesaggi abbacinanti di ascendenza rembrandtiana, nella stessa materia dell'immagine.[3]

Faust, alchimista e uomo di sapere, incarna una figura liminale: ponte tra scienza e metafisica, tra ragione e superstizione. Il suo fallimento non è solo personale, ma epistemologico. Bruciando i libri e la Bibbia, egli rinuncia a un sapere che non riesce più a contenere il caos del mondo. Il patto con il diavolo nasce dall'impotenza, dalla frustrazione di fronte alla morte di massa, e in questo senso il film dialoga sottilmente con il trauma storico della Germania postbellica. La redenzione finale, affidata all'amore di Gretchen, appare fragile, tardiva, segnata da un pathos che non cancella il senso di perdita. Non c'è consolazione piena in Murnau, ma una tragica consapevolezza del prezzo della conoscenza.[4]

Se *Faust* guarda al mito e alla cosmologia morale, *I misteri di un'anima* di Pabst compie un



gesto opposto e complementare: sposta l'asse del conflitto all'interno della psiche. Qui il demonio non viene dall'esterno, ma abita il soggetto stesso. Il patto non è con una potenza ultraterrena, bensì con l'inconscio, con ciò che è rimosso, represso, non simbolizzato. Pabst è il primo, nel cinema tedesco, a fare della psicoanalisi non un pretesto narrativo, ma una vera e propria struttura formale del racconto.[5]

La consulenza di Karl Abraham e Hanns Sachs, allievi di Freud, conferisce al film un rigore clinico inedito per l'epoca. Tuttavia, ciò che rende *I misteri di un'anima* un'opera espressionista nel senso più profondo non è tanto il contenuto scientifico, quanto la capacità di visualizzare l'invisibile psichico. I sogni, le fobie, le pulsioni omicide di Martin Fellman non vengono spiegati: vengono mostrati, materializzati in sequenze oniriche sospese, decontestualizzate, dove il tempo narrativo si frantuma e l'immagine diventa sintomo.[6]

Il protagonista di Pabst non stringe un patto col diavolo, ma è ugualmente prigioniero di una forza che non controlla. La lama che ritorna ossessivamente, la paura del taglio, l'impotenza sessuale, il rifugio regressivo nella madre: tutto concorre a delineare una figura maschile in crisi, incapace di abitare pienamente la modernità. Se Faust fallisce perché vuole troppo, Martin Fellman fallisce perché non riesce a desiderare senza distruggere. In entrambi i casi, il sapere – alchemico o scientifico – non salva, ma espone al rischio.[7]

segue a pag. successiva

1 *Cfr. G. Grignaffini, L. Quaresima (a cura di), Cultura e cinema della Repubblica di Weimar (1918-1933), Marsilio / Comune di Modena, 1978.*

2 *Cfr. L. H. Eisner, L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhart et de l'Expressionnisme, Paris, André Bonne, 1952 (trad. it. Mario Verdone (a cura di), Lo schermo demoniaco, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1955).*

3 *U. Barbaro, Il cinema tedesco, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 23-39.*

4 *Ivi, p. 49.*

5 *Ibidem.*

6 *Cfr. P. Cherchi Usai-L. Codelli (a cura di), Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Le Giornate del Cinema Muto, 1990.*

7 *Cfr. G. Oldrini, Il viaggio verso la felicità del cinema di Weimar, in «Cinema Nuovo», Milano, n. 178, 1965.*

segue da pag. precedente

Il parallelismo tra i due film si chiarisce proprio qui: *Faust* e *I misteri di un'anima* sono due variazioni sul tema della responsabilità. Murnau interroga il destino dell'umanità attraverso il mito; Pabst interroga l'individuo attraverso la scienza. Ma entrambi mettono in scena una crisi del soggetto moderno, schiacciato tra forze che lo superano. Il Male di Murnau e l'inconscio di Pabst svolgono una funzione analoga: rendono evidente la fragilità dell'io, la sua permeabilità, la sua esposizione al caos.[8]

Non è un caso che entrambi i film insistano sulla dimensione visiva come luogo del conflitto. In *Faust*, l'alternanza di luci e ombre costruisce una topografia morale dello spazio; in *I misteri di un'anima*, il montaggio rallentato e l'uso del primo piano creano una geografia mentale. In entrambi, il cinema diventa il dispositivo privilegiato per rendere visibile ciò che, per definizione, sfugge allo sguardo.[9]

A un secolo di distanza, questi due film parlano ancora al presente.

Il 1926, del resto, non è un anno qualsiasi. Sul piano cinematografico, accanto a *Faust* e a *I misteri di un'anima*, tornano sugli schermi le variazioni sul doppio e sull'identità perturbata de *Lo studente di Praga*, mentre Rudolf Kurtz pubblica *Expressionism and Film*, il primo tentativo sistematico di storicizzare e teorizzare l'espressionismo cinematografico come fenomeno culturale unitario. Il cinema tedesco riflette su se stesso mentre produce le proprie immagini più radicali, come se avvertisse l'urgenza di fissare, prima della dispersione, i tratti di un'estetica e di una visione del mondo.[10]

In letteratura, la pubblicazione postuma de *Il processo* di Franz Kafka offre una parabola definitiva dell'opacità del potere e dell'impotenza dell'individuo di fronte a un ordine incomprensibile, mentre *Volk ohne Raum* di Hans Grimm intercetta e amplifica un sentimento diffuso di soffocamento nazionale, destinato a essere strumentalizzato politicamente negli anni successivi. Tra Kafka e Grimm si apre una forbice inquietante: da un lato la lucida diagnosi dell'alienazione moderna, dall'altro la sua traduzione ideologica in mito identitario e rivendicazione spaziale.[11]

Anche sul piano storico-politico il 1926 si presenta come un anno di apparente stabilizzazione e di latente frattura. In Germania si insediano governi di coalizione guidati dal Centro, mentre il Paese firma un trattato di neutralità e amicizia con l'Unione Sovietica ed entra nella Società delle Nazioni, suggellando formalmente il proprio rientro nel consesso internazionale. Ma questa normalizzazione istituzionale convive con segnali inquietanti: l'espulsione del filosofo Karl Korsch dalla KPD segnala l'irrigidirsi delle ortodossie ideologiche, mentre in Europa orientale e meridionale si consolidano derive autoritarie, come il colpo di mano di Piłsudski in Polonia e l'istituzione, in Italia, del Tribunale Speciale per la difesa dello Stato.[12]

Emil Jannings e Friedrich Wilhelm Murnau sul set di "Faust" (1926).

"Faust" (1926).

"I misteri di un'anima" (1926)

"I misteri di un'anima" (1926)

È dentro questa costellazione di opere, eventi e tensioni che *Faust* e *I misteri di un'anima* acquistano un rilievo ulteriore. I due film non si limitano a registrare il proprio tempo: lo anticipano, lo deformano, lo portano alle estreme conseguenze simboliche.

Murnau sembra intuire che il secolo breve sarà dominato da una rinnovata tentazione del mito, dalla ricerca di forze trascendenti capaci di dare un senso assoluto alla storia. Il suo *Faust* non è soltanto una rilettura romantica o spettacolare della leggenda, ma una meditazione cupa sul desiderio umano di affidare il proprio destino a un principio superiore, anche a costo di sacrificare la responsabilità individuale. Pabst, al contrario, sembra avvertire che il vero campo di battaglia del Novecento sarà l'interiorità, la gestione politica e scientifica dell'inconscio, la normalizzazione del trauma attraverso dispositivi di sapere che promettono guarigione ma producono nuove forme di controllo.[13]

In questo senso, i due film funzionano come segnali d'allarme. *Faust* mostra il rischio di una redenzione affidata a potenze esterne, *I misteri di un'anima* il pericolo di una razionalizzazione totale del desiderio. Tra mito e clinica si apre lo spazio tragico dell'uomo moderno, chiamato a scegliere senza garanzie, senza fondamenti ultimi, senza scorciatoie salvifiche.[14]

Il cinema espressionista tedesco, giunto nel 1926 a una maturità ormai prossima alla dispersione, intercetta con straordinaria lucidità questo nodo storico. Le sue immagini deformate, le architetture impossibili, le ombre che divorano i corpi non sono semplici stilemi: sono forme-pensiero, tentativi di dare figura a ciò che la modernità non riesce ancora a nominare. Non a caso, pochi anni dopo, questa complessità verrà repressa, espulsa, ridotta a propaganda o a intrattenimento.[15]

A cent'anni di distanza, *Faust* e *I misteri di un'anima* non chiedono di essere celebrati come monumenti del passato, ma interrogati come testi ancora attivi. Ci ricordano che il Novecento non è un capitolo chiuso, ma una ferita che continua a produrre immagini, fantasmi, ritorni. E che il cinema, quando rinuncia a rassicurare e sceglie di pensare per immagini, può ancora essere uno strumento critico capace di illuminare le zone d'ombra del nostro presente.

Antonio La Torre Giordano

8 *G. Spagnoletti (a cura di), Schermi germanici. Ufa 1917-1933, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 56-93 sgg.*

9 *Cfr. M. Verdone (a cura di), Carl Mayer e l'espressionismo, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1969.*

10 *Cfr. P. G. Tone, Friedrich Wilhelm Murnau, Firenze, La Nuova Italia, 1976.*

11 *Supra, nota 4.*

12 *AA.VV., L'Opéra de quat'sous / Die Dreigroschenoper / L'opera da tre soldi, Georg Wilhelm Pabst, in «L'Avant Scene Cinéma», Paris, n. 177, 1976, p. 46 sgg.*

13 *S. Kracauer, From Caligari to Hitler. A Psychological History...*

14 *Infra, A. La Torre Giordano, Il testamento fantastico: cinema espressionista tedesco (1913-1935), Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2022, pp. 93-95, 96-98 sgg.*

15 *Cfr. G. Rondolino, Storia del cinema, UTET, Torino, 1977.*

Hitchcock torna sul luogo del delitto…

Catello Masullo

Sir Alfred Hitchcock, soprattutto dopo la più grande operazione di valorizzazione e sdoganamento di tutti i tempi che ne fece Francois Truffaut con il memorabile libro/intervista "Il cinema secondo Hitchcock", è unanimemente considerato "il Maestro dei Maestri". Con una carriera lunghissima (era già un famoso cineasta all'epoca del cinema muto) ha influenzato con i suoi film (che sono altrettante "lezioni di cinema") (quasi) tutto il cinema a cavallo degli ultimi due secoli. Curiosamente, nel 1956, è tornato sul luogo del delitto… de *L'Uomo che Sapeva Troppo*, dopo 22 anni dal film da lui stesso diretto nel 1934, realizzando un "auto-remake". Il primo film segnò il più grande successo del suo periodo inglese. Il secondo film, (ri)girato negli USA, pure ebbe grande successo. La versione americana del 1956, secondo lo stesso regista, gli venne meglio (dichiarò che "la prima versione è stata fatta da un dilettante di talento, mentre la seconda da un professionista"). È un film superlativo, magistrale, esemplificativo, quasi didascalico, per la cosiddetta tecnica della "suspence", del tenere cioè in sospensione, in tensione, lo spettatore. Ancora oggi la visione non può che essere fatta in apnea. Ogni scena, quasi ogni fotogramma, ti mette in apprensione, in trepida, morbosa attesa di scoprire quello che avverrà nella scena successiva. Tecnica sopraffina che il Maestro metteva in atto con la assoluta semplicità e chiarezza della storia. La sua attenzione era di chiarire costantemente quello che avveniva sullo schermo, affinché lo spettatore fosse preparato, praticamente "condizionato", a porre la massima attenzione a quello che veniva annunciato, a quello che stava per succedere. Esemplifico con la scena madre del film, quello dell'unico suono dei piatti, dei cimbali, durante una esecuzione musicale, che avrebbe dovuto mascherare il rumore di uno sparo (a 70 anni dalla versione americana e a quasi un secolo da quella inglese, uno spoiler, parziale, è forse consentito al recensore per approfondire l'argomento tecnico, fondamentale nel cinema del Maestro). Hitchcock si mette, come sempre, nei panni dello spettatore meno avvertito, meno colto, che potrebbe non sapere cosa siano i piatti nella musica, in qualità di strumenti musicali. Ed allora scopre i giochi fin dall'inizio. Subito dopo i titoli di testa viene mostrato un musicista con i piatti in mano e il film fa apparire una scritta in sovraimpressione: "un colpo di piatti può sconvolgere la vita di una famiglia americana". Ha così creato l'attesa, la sospensione, in tutti gli spettatori, che non vedono l'ora di capire, quando e come, ci sarà questo, unico, determinante, colpo di piatti. Successivamente, gli attentatori, ascoltano su disco una registrazione della partitura musicale, due volte, nelle battute che precedono immediatamente il fatidico colpo di piatti. Che avverrà nella esecuzione a teatro quella sera stessa. La insistenza su questa scena, fa montare ancora di più l'attesa e la suspence. In questo modo il film ottiene la completa partecipazione del pubblico. Il quale, anche se prima del film non avesse saputo cosa fossero i piatti in un'orchestra, e non ne avesse mai sentito il suono, avendo letto a chiare lettere, all'inizio, la parola "piatti" ed avendo sentito per due volte il suono degli stessi, nella registrazione su disco ascoltata nella preparazione degli attentatori, ne è oramai perfettamente edotto. Gli spettatori immaginano il suono dei piatti in anticipo e sono in attesa di ascoltarlo. Ogni confusione nella mente dello spettatore su quanto accadrà in seguito è totalmente evitata. Se lo spettatore ha la minima confusione (ad esempio non riesce a distinguere tra due personaggi, perché sono vestiti in modo simile, oppure non riesce bene a capire dove si svolge l'azione, ecc.), mentre cerca di riprendere il filo della narrazione, la scena va avanti e non provoca in lui alcuna emozione. La lezione di suspence è servita, al pubblico ed a tutti i cineasti che cercano di interessare i loro spettatori. La confezione, la bravura degli attori, le musiche, la fotografia, le scenografie, ecc., contano. Ma, come usava ripetere Sir Alfred Hitchcock, per fare un buon film servono tre cose fondamentali: 1) la sceneggiatura, 2) la sceneggiatura e, 3) la sceneggiatura! (e diceva anche che la durata di un film non doveva mai eccedere quella della capacità di ritenzione di una vescica umana…).

Catello Masullo

P.S. Il marchio di fabbrica dei film di Hitchcock è che il regista appaia fugacemente sullo schermo come comparsa non parlante: anche questo film non fa eccezione, il regista è un passante al mercato in Marocco, all'inizio del film (ovviamente non accreditato…).

I tre furfanti: un intreccio di epicità, romanticismo, comicità e riflessione tipicamente fordiani

"My name is John Ford and I make westerns"

Roberto Baldassarre

In esergo la concisa dichiarazione che il regista fa di sé stesso nel documentario *Diretto da John Ford* (1971) di Peter Bogdanovich. Una succinta asserzione che concretamente illustra la lunghissima carriera cinematografica del regista, che si è dipanata per quasi sessant'anni, poiché iniziò intorno al 1913 come attore – sebbene a tutt'oggi non ci sia una veritiera data d'inizio avendo svolto diverse mansioni sugli ancora primordiali set – e terminò con la realizzazione del documentario *Chesty: A Tribut to a Legend* (1970). Fu un regista prolifico, avendo realizzato più di 130 pellicole spaziando dal western alla commedia, dal dramma al Gangster Movie, dal poliziesco all'avventuroso. Però di questa mole filmica circa sessanta sono western, di cui diversi – quelli realizzati nell'età matura – sono dei capisaldi del genere. *Ombre rosse* (1939), *Sfida infernale* (1946), *Sentieri selvaggi* (1956) e *L'uomo che uccise Liberty Valance* (1962) sono pellicole paradigmatiche, prese a modello e citate da molti altri registi a seguire, non soltanto in ambito western. Una figura mitica, che incute paura per la benda sull'occhio e il sigaro masticato tra le labbra, come simpaticamente Steven Spielberg mostra nel suo pseudo-biopic *The Fabelmans* (2022), quando il giovane Samuel "Sammy" Fabelman (Gabriel LaBelle), aspirante cineasta, entra nel suo ufficio. L'anziano regista, interpretato con ironia da David Lynch, lo guarda con severità e gli dà soltanto un consiglio: saper inquadrare l'orizzonte, per non annoiare e rendere tutto più epico. Il cinema di John Ford, di foggia classica, è spiccatamente leggendario, sia nelle scene ambientate nella Monument Valley sia nelle intense scene di intimo confronto tra personaggi, come ben attestano le scene finali di *Furore* (1940), tra Tom Joad (Henry Fonda) e mamma Joad (Jane Darwell). Non a caso il soprannome datogli fu L'Omero d'America, perché tramite molte sue opere fu uno dei massimi – e pochi – cantori degli Stati Uniti rurali, per semplicità narrativa, epicità visiva, onestà intellettuale e crudezza argomentativa.

Tra i molti western che ha diretto, c'è *I tre furfanti* (1926), tratto dal romanzo *Over the Border* di Herman Whitaker e sceneggiato da John Stone. Come lo stesso regista spiega nel libro *Il cinema secondo John Ford* (1967) di Peter Bogdanovich, è un film che attinge da fatti realmente accaduti, come ad esempio la figura dello sceriffo Layne Hunter (Lou Tellegen) o la scena del neonato caduto al suolo durante la frenetica corsa per la conquista delle terre. *I tre furfanti* è noto soprattutto perché fu l'ultimo western di Ford prima di tornare al genere con il ben più noto *Ombre rosse*. Film parzialmente "minore", anche perché realizzato dopo il mastodontico *Il cavallo d'acciaio* (1926), *I tre furfanti* contiene tutte le tematiche e le tecniche registiche tipicamente fordiane. Un western che inizia con informazioni didattiche sul periodo d'ambientazione (avallate dalla lettera del presidente Grant) e le dinamiche spregiudicate ma anche umanistiche che si instaurano tra i personaggi. Un western, come poi sempre farà anche nelle opere maggiori, con momenti di romanticismo e scene da commedia. La prima con una storia tra i due giovani protagonisti Lee Carlton (Olive Borden) e Dan O'Malley (George O'Brien), che termina con uno struggente Happy-End in memoria dei tre banditi. La seconda attraverso i due buffi banditi Mike Costingan (J. Farrell MacDonald) e "Spade" Allen (Frank Campeau), che con i loro battibecchi

I tre furfanti

La corsa delle diligenze

La scena finale

sono la coppia comica del film. La trama, ossia di tre rudi fuorilegge che si prendono a cuore una ragazza sopravvissuta a un assalto alla sua diligenza, in cui viene ucciso il padre, è una variante di un precedente successo di John Ford, *Uomini segnati* (1919) nel quale tre banditi salvavano un neonato rinvenuto nel deserto e ne divenivano padri. Pellicola che poi ebbe un remake realizzato dallo stesso regista, *In nome di Dio* (1948) con John Wayne.

Ne *I 3 furfanti* questo trio diviene una figura parentale (un padre e due zii) di questa innocente e ancora fragile ragazza. Se all'inizio ci vengono presentati (i *wanted* con descrizione e relativa taglia su di loro) come persone malvage, già con l'incontro con questa ragazza mostrano la loro maturità: l'abbraccio consolante e paterno di "Bull" Stanley (Tom Santschi) e il repentino rimprovero ai due compari di non rubare i cavalli. Questo salvataggio rende loro stessi persone migliori, come si evince nel prosieguo della storia. Nell'accampamento sono protettivi e "Bull", che si può considerare il saggio del trio, deve fare anche da badante nei riguardi degli altri due, che facilmente si ubriacano. È per loro un percorso tanto di maturazione quanto di redenzione, come ben è evidenziato dal sacrificio finale, in un certo qual modo non dissimile da quello de *Il mucchio selvaggio* (1969) di Sam Peckinpah. Nel cinema di John Ford questa presa di coscienza sarà poi maggiormente visibile in *Ombre rosse*, con Ringo (John Wayne) che proseguirà per la retta via, in *Sentieri selvaggi* in cui il cinico Ethan Edwards (John Wayne) acquisirà uno sguardo umanistico, o in *L'uomo che uccise Liberty Valance*, nel quale sapremo che l'eroe della vicenda è il rude Tom Doniphon (John Wayne). Il cattivo, avido e corrotto, è invece lo sceriffo, che approfitta del suo ruolo istituzionale per comandare e che vorrebbe impossessarsi di una mappa che indica dove trovare un giacimento d'oro. In realtà, stando alla presidenziale lettera di Grant, il sito in questione è in un terreno ora di proprietà dei sioux. Nel film non mancano poi le scene nettamente comiche, tutte ad appannaggio dei due ridanciani banditi. La già menzionata scena in cui sono ubriachi ma anche la ridicola sequenza in cui entrano in un saloon per trovare un degno sposo per la loro piccola Lee Carlton. Oppure, quando devono versare l'acqua calda in una botte per il bagno di Lee, mentre lei è semi-nuda. "Spade" Allen, per pudicizia copre finanche la gabbia del suo pappagallino. Mentre l'epicità fordiana si palesa in tutta la sua forza durante la corsa delle diligenze per la conquista delle terre. Sequenza costruita in crescendo, inizia con la tesa attesa dello sparo dei soldati per il via, con lo sparo di cannone si trasforma in concitata azione, con le diligenze che sfrecciano con violenza nella vasta vallata. Un serrato montaggio che alterna campi lunghi (il gruppo in corsa nella maestosa distesa) e inquadrature su dettagli o alcuni dei singoli partecipanti, tra cui un carro con sopra un giornalista e la sua macchina per stampare le notizie. Una tensione che giunge al culmine quando un neonato cade a terra, mentre sullo sfondo si stanno avvicinando con violenza i cavalli. Ma ecco che lestamente due mani afferrano il bambino e lo salvano, dandolo poi in affidamento al giornalista che lo prende in braccio, restando però perplesso. Già in questa sequenza si comprende la grandezza e l'efficacia del cinema di John Ford: epicità, tensione, sollievo e poi sberleffo comico finale. Lo stesso regista, nel già menzionato libro monografico di Bogdanovich, ritiene che questa fu una delle migliori cose che ha realizzato.

Roberto Baldassarre

Lo schermo sul lettino - Hollywood e la psicanalisi

Pierfranco Bianchetti

Il 1895 è un anno fondamentale per la nostra civiltà poiché nascono contemporaneamente il cinematografo e la psicanalisi. Il primo in una saletta di un caffè parigino il 28 dicembre a cura dei fratelli Lumiére e l'altra nel luglio dello stesso anno quando Sigmund Freud inizia l'autoanalisi che avrebbe portato all'elaborazione della sua teoria rivoluzionaria. Così i film e l'investigazione della mente intrecciano i propri destini indissolubilmente. Da allora numerosissime pellicole hanno affrontato il tema del disagio psichico, della nevrosi e perfino della follia sullo schermo proponendo un viaggio affascinante per indagare sul nostro inconscio.

I fratelli Glenn O. e Krin Gabbard, il primo direttore dell'Istituto di Psicanalisi di Topeka e professore di psichiatria all'università del Kansas e il secondo insegnante di cinema, letteratura alla State University di New York, sono gli autori del libro *Cinema e psichiatria* (Raffaello Cortina Editore 1999), un'opera monumentale sull'argomento.

"Fin dalla nascita del cinema gli psichiatri hanno studiato i film per comprendere le ragioni del loro fascino sugli spettatori. E già nel 1906 il primo psichiatra, il comico dottor Dippy di Dr. Dippy's Sanitarium, faceva la sua comparsa in un cortometraggio. Da allora cinema e psichiatria non hanno mai cessato di incrociarsi, allontanarsi, intersecarsi come mostrano gli autori di questo testo. Da Freud a Woody Allen, da Melanie Klein ad Alfred Hitchcock, da Lacan ad Anthony Hopkins, passando per Harry a pezzi, Psycho e Il silenzio degli innocenti, il volume ricostruisce i modi in cui psichiatri e psichiatria sono stati rappresentati al cinema, soffermandosi sugli stereotipi che hanno influenzato tali rappresentazioni." (Raffaello Cortina Editore 1999)

Sigmund Freud, un grande sceneggiatore di Hollywood?

E' il 1925 e Hollywood è una fucina di idee e di iniziative. Negli studios si girano ogni genere di film, dal comico al gangster movie, dallo storico al western. Il mercato cinematografico sta cambiando e il pubblico che affolla le sale è sempre più alla ricerca di qualche cosa di inedito. Dall'altra parte dell'oceano nella vecchia Europa, il cinema è invece alla ricerca di una continua sperimentazione di stili e linguaggi soprattutto nella Germania della Repubblica di Weimar. Il teatro, il cabaret, la musica, la letteratura e la cultura in genere sono in pieno fermento come anche il pensiero filosofico.

A Vienna il dottor Sigmund Freud con le sue rivoluzionarie teorie psicanalitiche, nonostante la forte opposizione di una parte dei suoi colleghi psichiatri, è considerato il padre della psicanalisi, una scienza capace di indagare sugli aspetti più nascosti del disagio della civiltà contemporanea. La sua reputazione e la sua fama giungono anche negli Usa e a Hollywood. Samuel Goldwyn, il manager della Metro Goldwyn Mayer, uno dei più grandi magnati del cinema "colui che non bada a spese pur di dare sempre il meglio al pubblico", durante un viaggio in Europa dichiara a un giornalista del New York Times che: *"Sigmund Freud è il più grande specialista del mondo in fatto d'amore"* e confida di poterlo incontrare appena possibile. Il produttore ha in serbo per lui una proposta allettante, 100.000 dollari, una cifra notevole all'epoca, per scrivere la sceneggiatura di un film sulla storia d'amore tra Antonio e Cleopatra; uno dei progetti ambiziosi della sua casa di produzione. La notizia galvanizza la stampa della capitale austriaca. I reporter, tra i quali l'intraprendente ventenne Billy Wilder, futuro grande regista hollywoodiano, si appostano nella tranquilla via dove è ubicato lo studio e l'abitazione di Freud nel nono distretto per assistere a questo incontro "storico".

Molti vorrebbero da lui qualche commento sull'argomento anche se sanno che avvicinarlo è un'impresa non facile per via della sua avversità nei confronti della stampa. Ne sa qualcosa lo stesso Wilder qualche tempo prima incaricato dal suo direttore di intervistare lo psichiatra. *"Arrivai davanti all'appartamento di Freud in Berggasse. Diedi il mio biglietto da visita alla domestica e attesi. Attraverso la porta semiaperta della sala d'aspetto potevo vedere il suo ambulatorio con il divano – era molto più piccolo di quanto immaginassi. Dopo un paio di minuti si aprì la porta della sala da pranzo, e mi trovai davanti Freud – anche lui molto più piccolo di quanto immaginassi. Aveva ancora il tovagliolo infilato nel colletto, e in mano teneva il mio biglietto da visita. "Lei è un reporter?" Si, professore". Indicò con la mano "Quella è la porta!"* ("Un viennese a Hollywood - Billy Wilder" di Hellmuth Karasek Arnoldo Mondadori Editore).

Ben presto tutti capiscono che il fermento e l'agitazione sono inutili poiché un lapidario Sigmund Freud fa sapere a un quotidiano di non volere incontrare Goldwyn ponendo di fatto fine alla questione. Nonostante queste premesse negative, la psicanalisi e il cinema, come abbiamo già anticipato, percorreranno strade parallele a cominciare dall'anno della loro nascita, il 1895.

Il cinema e la psichiatria

Nella notte tra il 23 e il 24 luglio il giovane studioso nella sua casa - studio al primo piano di Berggasse 19 a Vienna, dove visse dal 1891 al 1938, fa un sogno che rappresenta una svolta della sua teoria scientifica. Egli ha intuito la necessità di abbandonare il metodo ipnotico utilizzato normalmente per curare i pazienti, a favore appunto della psicanalisi. Il medico "viennese" ha avviato un percorso di studio diverso dell'esplorazione dell'animo umano utilizzando l'autoanalisi, la sua rivoluzionaria teoria convinta che il sogno è la porta dell'inconscio. Un concetto fondamentale destinato a distinguere la psicanalisi dalle altre discipline indirizzate verso il comportamento dell'uomo e dei suoi misteri.

La sera del 28 dicembre dello stesso anno a Parigi al Gran Café del Boulevard des Capucines i fratelli Lumiére presentano a uno sbigottito pubblico pagante, il loro primo cortometraggio intitolato *La sortie de l'usine Lumiére à Lyon* (l'uscita degli operai dallo stabilimento di materiali fotografici di proprietà della famiglia) proiettato con il loro nuovo apparecchio in grado di far vedere immagini in movimento sullo schermo bianco. Ben presto lo psicanalista, la malattia mentale, la paranoia e la follia saranno rappresentati sul grande schermo.

Già nel 1906 un cortometraggio intitolato *Dr. Dippy's Sanitarium* fa la sua comparsa uno psichiatra, il comico dottor Dippy e nel 1926 il regista G. W. Pabst nel realizzare *I misteri di un'anima,* dopo essersi documentato sull' argomento, si fa assistere sul set da due medici specializzati nelle teorie rivoluzionarie di Sigmund Freud, Hans Sachs e Karl Abarham, nonostante il parere contrario del produttore. I due esperti hanno il compito di controllare la corretta rappresentazione del simbolismo dei

"I misteri di un'anima" (1926) di George Wilhelm Pabst

sogni e della cura seguita dal protagonista, uno scienziato affetto da una gelosia ossessiva nei confronti della moglie sospettata di aver intrecciato una relazione con un uomo più giovane. Pabst è anche l'autore di *Il vaso di Pandora* o *Lulù* del 1929, una rappresentazione realistica degli impulsi sessuali che possono indurre all'omicidio.

Nel 1931 escono sugli schermi altre due pellicole dedicate al tema dell'inconscio. In Germania Fritz Lang firma *M, il mostro di Düsseldorf,* basato su di un fatto di cronaca, storia di un assassino di bambini della città tedesca che raffigura la drammatica condizione mentale di un uomo disturbato e consapevole dei suoi terribili impulsi ben lontani dalla semplificazione del convenzionale "mostro".

A Hollywood Rouben Mamoulian gira *Il dottor Jekyll e il signor Hyde,* dal romanzo di Robert Louis Stevenson, con un grandissimo Fredric March nel ruolo di un mite dottore inglese dell'Ottocento, specialista in chimica e filantropo, che con l'aiuto di una droga sperimentale si trasforma in un maniaco sessuale e assassino, inseguendo pericolosamente il folle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

progetto di separare il bene e il male presenti nell'anima dell'uomo. Il film è, di fatto, uno studio psicologico efficace sul sesso e sull'impulso omicida.

La prima volta che sullo schermo compare la figura dello psicanalista avviene nel 1941 con il film di Ernest Lubitsch *Quell'incerto sentimento*. "*Del resto* – scrive Massimo Lastrucci – *chi se non un ebreo berlinese emigrato negli Usa poteva ironizzare sulla figura del dottor che 'legge' freudianamente sino al ridicolo i comportamenti di una coppia? La commedia con Merle Oberon, Melvyn Douglas, Burgess Meredith e Alan Mowbray (lo studioso) sancisce l'ingresso del personaggio nella galleria delle macchiette pronte, con variazioni, per l'uso*".

Durante la Seconda guerra mondiale sugli schermi irrompe la figura dello psicanalista, lo "strizzacervelli". Nel 1945 il produttore David O' Selznick, che aveva dovuto sottoporsi a un'analisi per disturbi psichici dovuti alla separazione dalla moglie in seguito al suo innamoramento per l'attrice Jennifer Jones, è affascinato dalla psicanalisi.

Acquistati i diritti di un romanzo di Francis Beeding *The House of Dr. Edwardes* affida a Ben Hecht il compito di sceneggiarlo e incarica Alfred Hitchcock di dirigerlo (si chiamerà *Spellbound* e in italiano *Io ti salverò*). Hitch accetta, ma impone una condizione: sviluppare il lato giallo della vicenda ottenendo anche la preziosa collaborazione di Salvador Dalì per le scenografie atte a rendere visibili i disturbi della memoria e gli incubi del protagonista (uno spaesato Gregory Peck) assistito dalla dottoressa Constance Petersen (Ingrid Bergman), una psichiatra che s'innamora di lui.

Arrivano poi molte altre opere incentrate sulla figura positiva del terapeuta. Nel '48 la Mostra del Cinema di Venezia premia con la coppa Volpi come migliore interprete femminile Olivia de Havilland per il film *La fossa dei serpenti* di Anatole Litvak basato sul personaggio realmente esistito dello psichiatra Gerard Chrzanowski, detto semplicemente dr. Kik dai suoi pazienti, una sorta di Franco Basaglia ante litteram che curava i malati con la psicoterapia e non con i terribili elettrochoc allora di moda.

La psicanalisi entra a pieno titolo sugli schermi

A partire dagli anni Cinquanta la psichiatria diventa un elemento comune nella vita di molti americani e Hollywood, sempre attenta alla realtà, punta molto sulla figura dello psicanalista che viene raccontata dagli sceneggiatori in molte sfaccettature, spesso protagonista o comprimario, ma presente in diversi generi cinematografici, il thriller, il dramma, la commedia romantica e la farsa, anche se non sempre in una luce positiva.

Dopo *Io ti salverò*, la psicoterapia si ammanta di mistero. "*Da allora* – scrive ancora Massimo Lastrucci sulla Rivista Ciak luglio 1995 – *nel giallo, il nipotino di Freud si è sempre trovato bene: ha aiutato a risolvere casi (qualche esempio? Il segreto di una donna, 1950, di Otto Preminger, Schiava del male, 1946, di Jacques Tourneur o i recentissimi, Analisi finale di Phil Joanou, Il colore della notte, 1994, di Richard Rush o La lama nel buio, 1982, di Robert Benton). La vicinanza con la malattia mentale, con il disturbo nella sua versione patologica o criminale, ha poi creato curiose commistioni: perché interessarsi alle perversioni se non si è attratti dalla perversione? Così dal Michael Caine di Vestito per uccidere al David Cronenberg di Cabal (1989), non si contano i dottori che dovrebbero curare se stessi, nel thriller come nell'horror, spesso elementi sospetti a causa della loro insipienza o finta leggerezza.*

"La fossa dei serpenti" (1948) di Anatole Litvak

"Splendore nell'erba" (1961) di Elia Kazan

Già, l'incompetenza. A Hollywood e province varie dell'impero cinematografico sembra quasi un cavallo di battaglia quello della disistima verso il dottor-professor- psicologo".

L'istituto psichiatrico e la figura dello psichiatra-psicanalista nei film

Il film tra i più famosi sugli istituti psichiatrici, oltre al già citato *La fossa dei serpenti*, fino al mitico *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, sono molti. In *Splendore nell'erba* del 1961, di Elia Kazan, con Warren Beatty e Natalie Wood, due teenagers, Bud e Deanie, nell'America puritana degli anni Venti, sono tormentati dall'angoscia sessuale (le rigide norme morali dell'epoca vietavano severamente il sesso fuori dal matrimonio) finché la ragazza ha un tracollo nervoso che la porta al ricovero in una clinica specializzata. Qui grazie a uno psichiatra intelligente, comprensivo e brillante, si salverà dall'alienazione mentale per riprendersi la sua vita.

Tornata a casa la ragazza è accolta con affetto dai genitori e dalle amiche più care. Quando viene a sapere che il suo amato Bud si è sposato e vive nella fattoria di famiglia, Deanie decide di rivederlo mettendo in grande apprensione tutti. Alla fattoria i due giovani si ritrovano in un commovente incontro. I loro sguardi ci dicono che si amano ancora, ma ormai la vita li ha separati e nonostante tutto essi hanno perdonato ai genitori le loro colpe.

L'anno successivo è la volta di *David e Lisa*, per la regia di Frank Perry, storia di due giovani ricoverati, uno fobico e l'altra schizoide, che s'innamorano riuscendo a guarire aiutati dal bravo dottor Swinford.

Nel 1963 il regista Samuel Fuller gira in soli quattordici giorni un film che ha fatto epoca, *Il corridoio della paura*, la cruda storia, quella di un giornalista che si fa rinchiudere in un manicomio fingendosi pazzo, per risolvere un caso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di omicidio. I suoi sospetti sono un nero convinto di essere il capo del Klu-Klux-Klan, un reduce dalla Corea che ha disertato per passare con i comunisti e un fisico nucleare regredito allo stato infantile. Il reporter riuscirà a smascherare il colpevole pagando però un prezzo altissimo. Diventerà lui stesso un alienato.

Il personaggio dello scienziato dell'anima attira molti attori a Hollywood a cominciare da Montgomery Clift in *Freud – Passioni segrete* di John Huston, da Alan Arkin nei panni del padre della psicanalisi in *Sherlock Holmes – Soluzione settepercento* (1976) di Herbert Ross, a Dudley Moore in *Un incurabile romantico* (1984) di Marshall Brickman, nel quale interpreta il dr. Bergerin, psichiatra di indirizzo freudiano e con l'ombra di Freud (Alex Guinnes) che lo richiama all'etica professionale essendosi innamorato di una sua affascinante paziente (Elizabeth McGovern).

Anche il cinema italiano non disdegna l'argomento: il nostro Nanni Moretti firma *Sogni d'oro* (1981) con il protagonista Michele Apicella (lo stesso Moretti) che immagina di girare un film su Sigmund Freud (interpretato da Remo Remotti), ma incentrato ironicamente sul rapporto complesso materno del grande studioso viennese. In *Prendimi l'anima* di Roberto Faenza (2022), Ian Glenn impersona il dr. Carl Gustav Jung, che si separerà dalle teorie psicanalitiche di Freud proponendo un nuovo orientamento della psicoanalisi.

Nel '63 John Huston a Monaco di Baviera inizia la lavorazione di una delle sue pellicole più belle e più sfortunate, *Freud – Passioni segrete* che verrà accorciata contro la sua volontà per esigenze commerciali. Il film racconta la vita del padre della psicanalisi tra il 1885 e il 1890, il quinquennio più importante, quello dell'autoanalisi e del superamento della fase in stato d'ipnosi a favore di un viaggio faticoso e doloroso nella memoria verso l'infanzia e verso la rimozione dei ricordi. Freud, con il volto smarrito di Montgomery Clift (l'attore punta più su una somiglianza psicologica che non fisica), è stupito dalle verità che escono dai suoi pazienti, dai loro sogni "censurati", dalla scoperta del "complesso di Edipo" (amore incestuoso per la madre e odio per il padre).

Nel '65 Clive Donner è l'autore della spumeggiante commedia, *Ciao Pussycat*, con Peter O'Toole, Romy Schneider e uno strepitoso Peter Sellers nel ruolo del dottor Fritz Fassbender, un ciarlatano viennese, maniaco sessuale che dovrebbe curare e guarire un infedele cronico! Woody Allen per la prima volta sullo schermo rimarrà insoddisfatto del risultato tratto dalla sua sceneggiatura (non accetterà mai più di scrivere un soggetto senza dirigerlo personalmente) e poi come regista avrà la possibilità in piena indipendenza di mettere alla berlina la psicoanalisi a cominciare dal mitico *Io e Annie* (1977) con Diane Keaton che interpreta la dolce Annie Hall, una ragazza bizzarra di buona famiglia innamorata di Alwy Singer, lo stesso Woody Allen, un attore ebreo al quale domanda: *"Vai dallo psichiatra? Sì, da 15 anni soli! 15 anni? Sì. Gli concedo un altro anno, poi vado a Lourdes"*.

"Io ti salverò" (1945) di Alfred Hitchcock

Non meno cattiva e divertente la battuta successiva di Singer: *"Facendo la psicanalisi risultò... che tendevo al suicidio! E mi sarei ucciso! Ma il mio psicanalista era freudiano rigido e quello se ti ammazzi te lo ritrovi con la parcella in mano fin dentro il loculo!"*. Con *Un'altra donna* (1988), girato in perfetto stile bergmaniano e incentrato sull' ascolto involontario di alcune sedute psicanalitiche da parte di una donna in profonda crisi, il regista newyorchese conferma la sua capacità di districarsi nel mondo dell'inconscio.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta lo psichiatra – psicoterapeuta è rappresentato sul grande schermo sotto una luce più negativa. Nel 1975 il già citato *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman, i dottori di un ospedale psichiatrico praticano normalmente la lobotomia sui pazienti irrequieti, mentre in *Il lenzuolo viola*, film culto del 1981 di Nicolas Roeg, il dottor Liden (Art Garfunkel), un medico americano titolare della cattedra di psicologia all'università di Vienna, si dimostra un individuo perverso nella sua relazione sado–masochista con una donna fragile psicologicamente (Theresa Russell).

In *Vestito per uccidere* (1980) di Brian De Palma, Michael Caine, il dottor Elliot, un analista di successo con studio in una zona elegante di New York, reagisce alle provocazioni di una sua paziente (Angie Dickinson) trasformandosi in assassino psicopatico in abiti femminili che sceglie le sue vittime tra le pazienti più sessualmente provocanti.

Ambientato a Los Angeles, metropoli dell'alienazione e della solitudine umana, *I miei problemi con le donne* (1981) di Blake Edwards, è il remake di un celebre film di François Truffaut, *L'uomo che amava le donne* (1977) con Charles Denner come protagonista.

Nella pellicola di Edwards è Burt Reynolds che interpreta un seduttore di femmine, di nome David Fowler, che ha tutto, denaro, una bella casa e amicizie altolocate, ma non è felice perché dopo ogni conquista è spinto nuovamente a ricercare nuove emozioni sentimentali e sessuali. David è in cura da una psichiatra (la bella e affascinante Julie Andrews, moglie del regista) che riesce a mettere a nudo la sua anima. L'uomo alla fine inseguendo ancora un paio di gambe bellissime, viene investito in strada da un'auto. Al suo funerale molte donne che lo hanno amato piangono la sua scomparsa.

I miei problemi con le donne, una commedia e un ritratto sociale intimista, non riesce però a reggere il confronto con il capolavoro di Truffaut.

Negli anni Ottanta Hollywood sembra aver dichiarato una sorta di guerra allo psichiatra. Escono sugli schermi almeno 12 film nei quali il terapeuta diventa uno psicopatico assassino.

"Il mondo del cinema sembra essere affascinato dalla psichiatria – scrivono nel loro libro Cinema e psichiatria i fratelli Gabbard – *così come gli psichiatri lo sono dei film"*.

Il rapporto non facile tra il film e l'investigazione della mente continua ancora oggi ad affascinare i registi, i produttori e gli attori poiché l'argomento è tutt'altro che esaurito...

Alcuni film più significativi sul tema della psichiatria e della psicanalisi

Io ti salverò di Alfred Hitchcock

Nel 1945 esce sugli schermi il film di Hitchcock ottenendo un grande successo che ha si avvale, come abbiamo raccontato, dell'estro fantasioso di Salvator Dalì, il grande artista spagnolo. Afferma il regista: *"Quando siamo arrivati vicini alle riprese, Selznich ha acconsentito...Volevo Dalì per il segno netto e affilato della sua architettura – De Chirico è molto simile; le ombre lunghe, le distanze che sembrano infinite, le linee che convergono nella prospettiva, i volti senza forma. Naturalmente Dalì ha inventato delle cose piuttosto strane, che non è stato possibile realizzare: ad esempio, in una statua si producono delle crepe, dalle fessure escono formiche che si muovono sulla statua, poi si vede Ingrid Bergman coperta di formiche. Ero preoccupato, perché la produzione non voleva fare certe spese. Avrei voluto riprendere i sogni di Dalì in esterni in modo che tutto fosse inondato di sole e i contorni diventassero terribilmente taglienti, ma non me l'hanno consentito, così ho dovuto girare il sogno dentro il teatro di posa"*.

La suggestiva fotografia in bianco e nero di George Barnes e l'originale musica di Miklos Rozsa hanno contribuito al grandissimo successo di pubblico della pellicola che per prima negli anni Quaranta propone la figura dello psicanalista, lo "strizzacervelli".

Il film si svolge in una clinica privata nella quale il direttore, il dottor Murchison, è collocato a riposo e sostituito dal dottor Edwardes che in realtà è John Ballatine, un nevrotico affetto da disturbi mentali e da un forte complesso di colpa. Crede di essere l'assassino del vero dottor Edwardes anche se non riesce a ricordare nulla del suo passato. Di lui s'innamora a prima vista Constance Peterson, una psicanalista in servizio presso la stessa elegante clinica per malattie nervose che cerca di aiutarlo convinta della sua innocenza. Lei vuole chiarire le cause delle sue turbe e del suo senso di colpa, che risalgono ad un drammatico episodio dell'infanzia (la morte di un fratellino). La verità lentamente viene a galla...

Ingrid Bergman voluta dal produttore Selznick, non era affatto convinta della parte ma fortunatamente la sua performance sarà apprezzata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dalla critica. Gregory Peck, anche lui dubbioso nell'accettare questo ruolo, dichiarerà una profonda insoddisfazione per la sua interpretazione ("*facevo schifo* - confesserà l'attore - *David Selznick mi fece recitare con Ingrid Bergman perché lei era al culmine della sua carriera, e io, in un certo senso, potevo espormi di riflesso al suo immenso pubblico*").

Nonostante il suo pessimismo Peck, grazie a questo film, otterrà un grande successo soprattutto tra le spettatrici e le sue quotazioni come nuova star di Hollywood saliranno in alto.

"Freud - Passioni segrete" (1963) di John Huston

Gli estimatori hitchcockiani più convinti come i registi francesi Rohmer e Chabrol hanno amato la pellicola con qualche riserva: "*Il principale difetto di Spellbound è la sua secchezza, secchezza imputabile alla natura particolare del suo quadro, la psicoanalisi, e mettono in evidenza la parte negativa svolta dal produttore Selznick, una forte personalità che vuole essere il padrone sui set dove sono prodotti i suoi film*".

La fossa dei serpenti, un film di Anatole Litvak, Virginia Cunningham, una giovane donna, inizia a perdere la memoria e viene colta anche da momenti di smarrimento subito dopo il matrimonio con Robert, suo marito che le vuole molto bene. Ricoverata in un ospedale psichiatrico vicino a New York, Virginia prova presto sulla sua pelle l'orrore della realtà di una clinica per malattie mentali con il ricorso frequente agli elettrochoc, la crudeltà delle infermiere e la disperazione delle altre degenti che devono affrontare un'esperienza devastante anche per un essere umano "normale".

Nell'istituto diretto con burocratica freddezza da un'equipe di psichiatri chiusi a qualsiasi prospettiva di nuove cure, la povera Virginia è fortunatamente presa in carico dal dottor Mark Kik, un medico aperto a una nuova visione della psichiatria, ma osteggiato dai colleghi. Sottoponendola a lunghe terapie psicanalitiche tendenti a rivangare fino dalla sua infanzia i traumi seppelliti nel suo inconscio, egli ricostruisce il suo passato scoprendo a poco a poco le cause dei disturbi: l'anaffettività della madre fredda e crudele, l'amore per il padre morto troppo giovane e un altro ricordo doloroso, l'incidente d'auto nel quale il suo primo fidanzato somigliante molto all'adorato papà, ha perso la vita e di cui lei si è ingiustamente addossata la colpa. Lentamente Virginia guarisce e la commissione medica dà il suo benestare per le dimissioni e il ritorno a casa.

Il giorno della partenza, oltre ad abbracciare le altre ricoverate meno fortunate di lei e costrette a rimanere in quella terribile condizione, la donna prima di lasciare l'ospedale al fianco di suo marito, va a salutare il medico cui deve riconoscenza e gli confessa: "*Dottore adesso non sono più innamorata di lei*" e lui tranquillamente le risponde: "*Non si preoccupi, non lo è mai stata*".

Una sequenza che ci mostra uno degli aspetti più classici della psicanalisi freudiana, il trasfert, cioè il rapporto privilegiato che si instaura tra il paziente e l'analista nel corso del trattamento terapeutico. Basato sulla figura realmente esistita dello psichiatra Gerard Chrzanowski, che si faceva chiamare semplicemente Dr. Kik, un precursore del nostro Franco Basaglia e della sua battaglia per la chiusura dei manicomi, *La fossa dei serpenti* ottiene un grande successo di pubblico in tutto il mondo e numerosi riconoscimenti, tra cui un Oscar per il miglior sonoro.

Olivia de Havilland, brava, bella e tenera (doppiata egregiamente da Lidia Simoneschi), viene premiata alla Mostra di Venezia del 1949 come migliore attrice e il Sindacato Giornalisti Cinematografici Italiani le assegna il Nastro d'Argento.

Al suo fianco l'ottimo Leo Genn nel ruolo di Kik e Mark Stevens in quello del marito Robert. Ancora oggi *The Snake Pit* (il titolo originale) diretto da Anatole Litvak, già autore dei pregevoli *Il terrore corre sul filo* e *Anastasia*, è considerato tra i film più famosi del genere psichiatrico, nonostante il trionfo nel 1975 di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman, con un memorabile Jack Nicholson.

La pellicola, tratta dal romanzo di Mary Jane Ward (i cui diritti sono stati acquisiti da Litvak ancora prima della sua uscita nelle librerie), scatena forti polemiche avendo fatto conoscere agli americani l'uso dell'elettrochoc come terapia più utilizzata per la cura delle malattie mentali. Il libro è a sua volta ispirato a una crudele pratica medica dell'antichità, "la fossa dei serpenti", luogo nel quale i poveri malati di mente erano abbandonati con crudeltà nella convinzione che uno choc di questo genere li avrebbe condotti alla guarigione.

Freud - Passioni segrete di John Huston

John Huston, regista da sempre eclettico, agli inizi degli anni Sessanta è affascinato dalla figura di Sigmund Freud, "l'avventuriero della scienza" come lo definisce lui. Dopo una prima stesura della sceneggiatura, anche se l'idea originaria viene da Jean Paul Sartre (autore di ben mille e cento pagine realizzate sull'argomento) che Huston ha conosciuto durante uno dei suoi soggiorni a Parigi, emerge inequivocabilmente la necessità di rendere il copione accessibile al grande pubblico. Il regista perciò affida a Charlie Kaufman il compito di mettere a punto un nuovo testo.

Nel '63 l'autore di *Giungla d'asfalto* si trasferisce a Monaco di Baviera per realizzare il film intitolato *Freud – Passioni segrete* (*Freud*). Freud è interpretato magistralmente da Montgomery Clift.

Ispirandosi al libro *Vita e opere di Freud*, una monumentale biografia di Ernest Jones, Houston si concentra sul cosiddetto "periodo di Breuer", cioè la collaborazione e la stretta amicizia con il medico viennese Josef Breuer, un collega più anziano che sta curando una paziente Anna O. (vero nome Bertha Pappenheim), una ragazza isterica che soffre di annebbiamenti della vista e di paralisi nelle gambe.

I due studiosi, però, entrano in contrasto e la loro amicizia e ricerca comune nel campo finiscono bruscamente. Freud accetta i rischi del transfert (il possibile innamoramento del paziente o della paziente per il terapeuta) che invece il suo illustre collega rifiuta a priori.

La pellicola, nel suo contesto drammatico, affronta una duplice indagine, quella dei ricordi di Anna O., nel film Cecilia Koertner (Susannah York) e quella legata al Freud bambino. Il risultato di queste terapie portano alla scoperta di un dato fondamentale, l'istinto sessuale presente nella personalità dell'individuo fin dalla sua infanzia che può portare nell'età adulta al manifestarsi di traumi psicologici. Purtroppo in fase di montaggio la produzione riduce da 165 a 140 minuti la durata dell'opera. Huston si lamenterà sempre di come la costruzione logica della vicenda da lui ideata, a causa dei tagli subiti sarà fortemente danneggiata, dimostrando ancora una volta la difficoltà di far convivere nel cinema l'impegno culturale di tipo più europeo con le esigenze dello spettacolo dell'industria hollywoodiana.

Per Montgomery Clift, che aveva appena terminato *Gli spostati*, sempre con la regia di Huston, il film rappresenterà una sfida con se stesso. Già malandato nel fisico e nella mente, oltre che da tempo alcolizzato e fragile psicologicamente (la sua non accettazione dell'omosessualità ha rappresentato per lui una sofferenza enorme), l'attore riesce comunque sul set a dare il meglio di se stesso. Morirà quattro anni dopo a New York a soli quarantacinque anni nel suo appartamento colpito da infarto.

Il ribelle dell'America inquieta degli anni Cinquanta insieme a James Dean e Marlon Brando, se ne va chiudendo, di fatto, un'epoca.

Il lenzuolo viola di Nicolas Roeg

Alex Linden (Art Garfunkel), uno psicanalista americano titolare della cattedra di piscologia all'università di Vienna, incontra Milena Flaherty (Theresa Russell), una bella e disinibita connazionale con la quale intreccia una storia sentimentale appassionante, ma molto complicata. Geloso e possessivo nei suoi confronti, Alex vorrebbe sposarla, ma Milena rivendica la sua indipendenza nei confronti degli uomini. Quando ormai la loro storia è finita, Alex riceve una telefonata nella quale lei lo avvisa di essersi avvelenata. Arrivato nel suo appartamento lo psichiatra, pur trovandola quasi in fin di vita, prende tempo prima di chiamare i soccorsi.

All'ospedale, mentre i medici tentano di salvare la donna, l'ispettore di polizia Netusil (Harvey Keitel) interroga Alex convinto di trovarsi davanti a un tentativo di assassinio pur non

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

avendone le prove. Diverso tempo dopo il dottor Linden a New York sta per salire su di un taxi dal quale scende proprio la donna che lui riconosce per la cicatrice sul collo lasciata dall' intervento chirurgico effettuato nell'ospedale viennese. I due si guardano senza salutarsi...

Raccontato tutto in flashback, il film di produzione britannica diretto dall'autore di *A Venezia...un dicembre rosso shocking* (1973) e *L'uomo che cadde sulla terra* (1976), vincitore del premio come miglior regia al London Critics Circle Film Awards e al Toronto International Film Festival, è un curioso studio psicanalitico sulla coppia la cui distribuzione nelle sale cinematografiche ha avuto un percorso molto difficile.

La pellicola è stata ritenuta dagli stessi distributori americani un'opera "malata". Sul set l'inglese Nicolas Roeg e l'attrice protagonista, l'affascinante ventunenne californiana Theresa Russell, si innamorano e due anni dopo si sposano (avranno due figli). Insieme gireranno ancora due film, *Eureka* (1982) e *Oscuri presagi* (1991) divorziando poi nel 2004.

Uscito in Italia nel maggio 1980, *Il lenzuolo viola* viene smontato dopo soli tre giorni e ritirato dalla distribuzione, ma poi ripreso con successo nel novembre successivo in alcuni cinema d'essai. Il film, il cui titolo originale è *Bad Timing*, all'incirca "pessimo tempismo", viene distribuito in Italia con un titolo assurdo (la coperta del letto di Milena) e ci mostra una Vienna magica e misteriosa. "*Una città strana* - dice Roeg - *un paesaggio vuoto, un posto indistinto*".

Curiosa anche la scelta del protagonista maschile, il musicista Art Garfunkel scelto perché in passato si era occupato di matematica. La lavorazione è da subito complicata. Due giorni prima delle riprese i due interpreti confusi e smarriti (anche per colpa della sceneggiatura alquanto insolita firmata da Yale Udoff e in qualche misura ispirata all'opera di Harold Pinter e al pensiero freudiano), vorrebbero abbandonare il set e tornarsene in America, ma il regista li convince a buttarsi nell'impresa.

I ciak si susseguono e il nervosismo aumenta durante la lavorazione che si trasforma in una sorta di terapia psicanalitica anche per gli attori Harvey Keitel e Denholm Elliott (nella finzione il marito anziano di Milena). Inoltre, nel corso delle riprese Art Ganfunkel è costretto a rientrare precipitosamente a New York perché nel suo appartamento la sua compagna, l'attrice e fotografa Laurie Bird, si è suicidata. Un tragico episodio che contribuirà ad amplificare il mito del film inquietante e dannato, noto per un montaggio originale caratterizzato anche dall'uso del flashforward, strumento narrativo che introduce un'azione futura.

Theresa Russell, di cui Nicolas Roeg sarà marito e pigmalione ("*il mio Nic* - confesserà l'attrice in un'intervista - *mi ha insegnato tutto e non è una frase fatta*"), affronta con grande mestiere il primo ruolo importante di una carriera che la vedrà interprete di personaggi complessi come la dark lady crudele di *La vedova nera* (1987) di Bob Rafelson e la prostituta di *Whore* (*Puttana*) del 1991 per la regia di Ken Russell, utilizzando la sua presenza fisica dirompente. A molti anni di distanza dalla sua realizzazione, l'opera di Nicolas Roeg con la suggestiva fotografia di Anthony B. Richmond (un omaggio ai pittori Klimt e Schiele), rimane un classico cult movie.

"Qualcuno volò sul nido del cuculo" (1975) di Milos Forman

"Il lenzuolo viola" (1980) di Nicolas Roeg

Mumford, un film di Lawrence Kasdan

Nella cittadina di Mumford nell'Oregon arriva il Dott. Mumford (ha curiosamente lo stesso nome del luogo in cui ha deciso di vivere). Il suo approccio con la psicoterapia è diretto e accattivante. Ben presto nel suo studio sfilano ragazze anoressiche, giovanotti sovrappeso e frustrati, maniaci con matrimoni in pezzi, fanciulle affette da stanchezza cronica e donne ossessionate dallo shopping. La cittadina in poco tempo va pazza per il nuovo psicologo che sa ascoltare gli altri venendo a conoscenza dell'infelicità di questa comunità apparentemente "normale". I due suoi colleghi psicoterapeuti presenti nella zona che hanno perso molti loro pazienti, non la prendono bene e cercano di scovare scheletri nella vita di Mumford...

Diretto nel 1999 da Lawrence Kasdan, l'autore del mitico *Il grande freddo*, il film, una storia semplice alla Frank Capra, è un ritratto intelligente e garbato della psicanalisi ma anche della vita di provincia. Il protagonista Loren Dean è bravissimo nel disegnare un medico dell'anima concreto e sereno. *Mumford* ha ricevuto recensioni contrastanti e scarsi guadagni al botteghino. Un vero peccato per una pellicola che vale la pena vedere.

Qualcuno volò sul nido del cuculo, un film di Milos Forman

Randle P. McMurphy (Jack Nicholson), un giovanotto esuberante, ma anche un piccolo delinquente dai disturbi mentali probabilmente simulati, è accusato di aver violentato una ragazza e rinchiuso in un ospedale psichiatrico che lui accetta di buon grado come luogo di detenzione alternativa al carcere. Qui ben presto diventa il leader dei ricoverati grazie al suo temperamento burlone, guidando una rivolta contro le regole ferree dell'istituto scatenando le ire della caporeparto Ratched (Louise Fletcher).

Tratto dal romanzo best seller di Ken Kesey, il film diretto con mano sicura da Milos Forman, il regista cecoslovacco trasferitosi a Hollywood nel 1968, è entrato nella storia dell'Accademy come il secondo film vincitore di cinque meritatissimi premi Oscar. La performance di Jack Nicholson è ricordata negli annali di Hollywood, contribuendo al grande successo del film in tutto il mondo. Paradossalmente però Kesey, lo scrittore autore del romanzo, rifiuterà di vedere la pellicola perché raccontata in modo molto diverso dalla sua opera letteraria.

"*Si ha l'impressione* – scrive Ugo Casiraghi recensendo il film – *che in un ospedale psichiatrico simile, dove i mostri più grossi sono gli infermieri, non possa esistere nella realtà. Allora rimane la metafora di cui però non è facile fissare l'obiettivo. L'America? È più verosimile che vi alludesse il romanzo, ma Forman è l'ultimo a credere alla 'libertà' di cui qui si parla, la libertà vaga e inesistente di un 'fuori' contrapposta ai condizionamenti di un 'dentro'. Una metafora della sua Cecoslovacchia? Qualche elemento di memoria amara forse c'è, ma sarebbe veramente un tirarlo per i capelli il voler dilatare il film (fedele, tra l'altro, a un testo concepito in tutt'altro ambiente) a una denuncia politica di questo tipo.*"

Il titolo italiano della pellicola è fuorviante, poiché in inglese il termine 'cuculo' (cuckoo) significa 'pazzo'.

Pierfranco Bianchetti

Cinematerapia come atto d'amore

Vito Ostuni

Ci sono sere in cui non cerchiamo un film bello ma il film *giusto*. Un film che non ci intrattenga soltanto, ma che ci tenga. Come fa una mano appoggiata sulla spalla quando non abbiamo voglia di parlare. È qui che, senza camici né diagnosi, nasce l'idea più semplice e più rivoluzionaria della cinematerapia, non come un metodo di cura in senso clinico, ma come un gesto di consapevolezza. Un atto d'amore verso di sé. Perché le storie, quando sono vere (anche se inventate), hanno un potere salvifico. Ci salvano dal silenzio in cui spesso lasciamo le nostre emozioni, ci aiutano a riconoscerle, a nominarle, a farci amicizia e, soprattutto, ci ricordano che ciò che proviamo non è un errore privato ma è parte dell'esperienza umana. Lo schermo diventa uno specchio e non un semplice intrattenimento. E va benissimo così, ma è una definizione troppo piccola. Il cinema è anche un grande dispositivo di comprensione, ci presta immagini per ciò che non riusciamo ancora a dire. Guardare un film può diventare un modo elegante di avvicinarsi a se stessi senza sentirsi troppo seri, senza la pressione di dover risolvere qualcosa. È come se la storia ci offrisse un corridoio laterale per entrare in una stanza interiore; la nostalgia, la rabbia, la vergogna, la paura di non essere all'altezza, la fame d'amore, il bisogno di ricominciare. Una storia ben raccontata ci fa accadere dentro, non perché ci convinca, ma perché ci coinvolga e in quel coinvolgimento succede qualcosa di prezioso. C'è il riconoscimento, la risonanza, come un'emozione che si accende senza chiedere permesso. C'è sollievo, dove prima c'era confusione; c'è senso, dove la trama mette ordine dove noi vedevamo solo frammenti. In fondo, le storie ci fanno un regalo antico, trasformano il caos in narrazione. E la narrazione, per l'essere umano, è una casa. Non risolve tutto, ma ci permette di abitare il presente con meno paura. Il cinema crea identità provvisorie, ci permette di indossare un altro volto per capire meglio il nostro. A volte ci identifichiamo con l'eroe, a volte con il cattivo, a volte con chi osserva e non parla. Non è importante chi scegliamo, è importante *perché*. Ogni preferenza è un indizio. Ogni scena che ci resta addosso è una lettera indirizzata a noi. C'è una differenza sottile ma decisiva tra vedere un film e incontrarlo. Nel consumo, il film passa, finisce, si archivia, si scorre oltre. Nell'incontro, il film resta, crea una domanda, una crepa, una memoria. La cinematerapia (in questo senso affettivo e consapevole) non richiede strumenti speciali. Richiede attenzione; un modo diverso di stare davanti allo schermo. Alcuni film sembrano costruiti apposta per farci vedere, con gentilezza o con brutalità, ciò che nella vita tendiamo a coprire. Ci sono storie che parlano della vergogna e della fatica di chiedere aiuto; quella vergogna educata che non fa rumore, ma corrode. Storie in cui l'amore c'è, ma non basta se non impariamo a prenderci cura di noi stessi. Ci sono film che lavorano sulla nostalgia come tentazione. L'idea che da qualche altra parte, in un altro tempo, in un'altra versione della vita, saremmo stati più felici. È una fantasia seducente perché ci mette al riparo dal rischio di vivere davvero. Ci sono storie che mettono a nudo la *sindrome dell'impostore*, il successo che non riusciamo a sentire nostro, la paura di essere smascherati, la sensazione di non meritare. Il cinema, qui, fa una cosa meravigliosa, rende visibile l'invisibile, dà corpo al dubbio. E poi ci sono film che affrontano dipendenze, lutti, traumi, senza trasformarli in una lezione morale, ma facendoci vivere dall'interno l'ambivalenza tra il desiderio di cambiare e la paura di farlo. Il cinema non giudica, mostra e, mostrando, ci permette di guardarci senza condannarci. C'è un altro aspetto spesso sottovalutato; il cinema è un'esperienza sociale. Anche quando lo guardiamo da soli, stiamo partecipando a una lingua comune. Visto insieme, un film diventa un ponte perché ci permette di parlare di cose difficili senza metterci subito al centro; è un modo di creare intimità senza invadere. Se guardare un film può aiutarci a capire, *creare* una storia può aiutarci a riprenderci il timone. Non serve essere registi, basta raccontare. Un breve video, una scena scritta, una sequenza fotografica. Dare forma a ciò che abbiamo dentro è un modo per non esserne schiacciati. In questo senso, il *filmmaking* personale è un'altra faccia della cinematerapia. Non più lo specchio che ci riflette, ma una finestra che apriamo, non per esibirci, ma per esistere con più pienezza. Parliamo chiaro, il cinema non è una medicina, non cura nel senso clinico, non sostituisce l'aiuto professionale quando serve. Ma può fare qualcosa di altrettanto importante, può salvare una serata, una settimana, un passaggio. Può offrirci una lingua per dire ciò che non sappiamo dire, può farci sentire meno soli; può restituirci la dignità di provare quello che proviamo. E può insegnarci, con la forza quieta delle storie, un'idea che vale più di mille consigli: non siamo l'unica persona al mondo ad avere quel dolore, quel desiderio, quella paura. La prossima volta che apri una piattaforma e scorri titoli come fossero merce, fermati un secondo. Prova a chiederti: *che storia mi serve oggi?* Non quella che mi distrae di più ma quella che mi accompagna meglio. Perché, a volte, concedersi una storia che ci capisce, ci permette di imparare a capirci un po' di più. È un atto d'amore perché richiede presenza, non consumo una storia, *la incontro*. È un atto di consapevolezza perché mi espongo, in modo protetto, a ciò che spesso evito. Le storie non ci salvano perché cancellano il dolore; ci salvano perché lo rendono guardabile. E quando qualcosa diventa guardabile, diventa anche raccontabile, condivisibile, trasformabile. È la differenza tra restare prigionieri di un groviglio e possedere finalmente un filo. Per questo il cinema può essere molto più che intrattenimento; è un linguaggio che presta immagini a ciò che non sappiamo ancora dire. E ogni volta che una scena ci colpisce troppo, spesso sta bussando a una stanza interna che chiedeva attenzione da tempo. E qui mi permetto di suggerire alcuni titoli che potrebbero ampliare il ragionamento fatto sinora. Sto parlando di opere cinematografiche come *A Star Is Born* (Bradley Cooper, 2018) dove vi vedo la vergogna e la fatica di chiedere aiuto. *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011), con l'uso della nostalgia come fuga. *Yesterday* (Danny Boyle, 2019) sulla cosiddetta *sindrome dell'impostore*. *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) che racconta l'angoscia, l'evitamento, la vertigine della scelta. *Il Re Leone* (R.Allers e R.Minkoff, 1994), che ci racconta il trauma, la colpa, il lutto in forma di mito e dove *Hakuna Matata*, letta come strategia di coping, ci regala la ricetta giusta per respirare. *Indovina chi viene a cena?* (Stanley Kramer, 1967), pregiudizio quotidiano e dissonanza cognitiva. *Smetto quando voglio* (Sydney Sibilia, 2014), frustrazione e identità professionale ferita. *Quasi amici* (O.Nakache e É.Toledano, 2011), fiducia come gesto reale, concreto: incontro vero tra persone. *La forma dell'acqua* (Guillermo del Toro, 2017), compassione, presenza, amore senza pregiudizi. *Nuvole* (Justin Baldoni, 2020), speranza realistica e scelta di continuare a creare; non negando il dolore ma rifiutando l'immobilità. *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), meraviglia riparativa e funzione del gioco.

"La forma dell'acqua" (2017) di Guillermo del Toro

"Midnight in Paris" (2011) di Woody Allen

Alla fine, la cinematerapia di cui stiamo parlando è questo, usare il cinema come si usano le parole giuste con una persona che ami. Non per aggiustarla ma per starle vicino e imparare, lentamente, a stare accanto anche a sé stessi.

Vito Ostuni

Il Santo Graal e il cinema

Alla memoria di Rolando Nannicini

Che cosa sono dunque questo Graal e questa iniziazione
alla quale Perceval si è sottratto? Ancor oggi non lo sappiamo…
Un graal è un vaso o piuttosto un grande piatto concavo.
La parola è documentata, in una forma o nell'altra,
in molti dialetti francesi. Ma un graal non è il Graal…
C'è l'enigma dell'oggetto, intravisto per un attimo
in un castello sconosciuto…
Yves Bonnefoy

La ricerca del Santo Graal
è la ricerca dei segreti di Dio,
inconoscibili senza la grazia.
Etienne Gilson

Quanto al Graal che ammirai là
non so a chi venisse servito.
Ne ho avuto un tale dispiacere
che avrei preferito morire…
Chrétien de Troyes

Stefano Beccastrini

Prologo. Cos'è il Santo Graal?

Ho appena finito di leggere un bel libro – a un tempo dotto e divertente: le mie letture preferite – scritto da Claudio Lagomarsini, docente di Filologia Romanza all'Università di Siena. Si intitola *Come scoprire il Graal. Storie di cavalieri, occultisti, cercatori* ed ha quale principale argomento il Graal. "Ma di preciso – domanda subito – com'è fatto un Graal? Se si lasciano da parte le interpretazioni che pretendono di smaterializzare l'oggetto facendone un simbolo o un archetipo, l'immagine corrente del Graal è quella di un manufatto concreto, senz'altro un recipiente di medie o piccole dimensioni. Sul fatto che il Graal sia un recipiente, l'accordo è quasi unanime…ma che genere di recipiente? Il Graal non è un recipiente qualunque: secondo la tradizione medievale sarebbe stato usato da Gesù nell'Ultima Cena e, più tardi, sarebbe servito a Giuseppe di Arimatea per raccogliere il sangue del Messia. Quando narrano l'Ultima Cena, i Vangeli menzionano in effetti alcuni recipienti: un calice di vino, una scodella per l'agnello pasquale, una bacinella per lavare i piedi". Chi ha parlato per primo del Graal? Ed egli stesso, chiunque sia stato, ha collegato l'oggetto da lui chiamato *Graal* con uno dei tre contenitori usati da Cristo durante l'Ultima Cena? La storia della letteratura francese del Medioevo ci indica il nome dell'autore che per primo ha parlato di una "cosa" – misteriosa, non meglio descritta - che chiamò Graal: il nome di quest'uomo era Chretien de Troyes.

Il Santo Graal e il ciclo arturiano

Egli fu un narratore e poeta francese del XII secolo, autore di romanzi, ispirati all'amor cortese e al mito della cavalleria, dedicati al ciclo bretone (o arturiano che dir si voglia). Introdusse in tale ciclo – nel quale già eran presenti i personaggi di Merlino, di Artù, di Ginevra e di altri abitatori di Camelot – nuovi protagonisti quali Lancillotto (il quale, tradendo l'amico Artù, amò la regina e di Perceval ma soprattutto introdusse nel mondo della letteratura, rendendolo fertile fattore mitopoietico, l'oggetto misterioso che chiamò appunto Graal (di cui, laicamente, immaginò una natura misteriosa ma non sacra). Ciò avvenne con il romanzo – o, meglio, il poema in prosa - intitolato *Perceval o il racconto del Graal*, una delle opere più famose della letteratura medievale e predantesca europea, scritto – restando incompiuto – tra il 1180 e il 1190. Nel corso delle sue avventurose peregrinazioni, il giovane gallese Perceval, fattosi cavaliere al servizio di Re Artù, giunge a un ignoto castello ove sperimenta l'ospitalità di un enigmatico signore, detto il Re Pescatore (padre del dolente Re Menomato). Chretien dette così avvio a un ramo collaterale della leggenda arturiana, quello appunto del Graal. Della cena al castello egli scrisse "Un valletto viene da una camera, e tiene una lancia lucente impugnata a metà dell'asta. Passa tra il fuoco e coloro che sono assisi sul letto. Una goccia di sangue stillava dalla punta di ferro della lancia. Fin sulla mano del valletto colava la goccia di sangue vermiglio. Il giovane ospite vede tale meraviglia e si trattiene dal domandarne ragione. È perché rammenta le parole del maestro di cavalleria. Non gli insegnò che non si deve mai parlare troppo? Porre domande sarebbe villania. Non dice parola. Poi arrivano due valletti, tenendo in mano candelabri d'oro fino…Una fanciulla molto bella, slanciata e ben adorna veniva coi valletti e aveva tra le mani un graal. Quando fu entrata nella sala col Graal che teneva, si diffuse una luce sì grande che le candele persero il chiarore, come stelle quando si leva il sole o la luna. Dietro di lei un'altra damigella recava un piatto d'argento. Il Graal che veniva avanti era fatto dell'oro più puro. Vi erano incastonate pietre di molte specie, le più ricche e le più preziose che vi siano in mare o in terra…»". Insomma, durante il banchetto serale, Perceval assiste a uno strano spettacolo,

una specie di arcano corteo inscenato da una lancia che gronda sangue eppoi da una dolce fanciulla che regge nelle sue mani un Graal, oggetto del quale nulla si sa. Esso – che ha la forma di un recipiente - contiene un'ostia che è l'unico nutrimento dell'afflitto Re Menomato. Perceval è curioso di conoscere il senso di quel che ha visto ma si trattiene, nulla chiede: l'arcano rito resta inspiegato e il Re Menomato permane sofferente. Nel tempo in cui Chretien scrisse il suo romanzo in versi, un altro trovatore s'impegnò sull'argomento. Il suo nome era Rigaut de Berbezihl, narrò anche lui di Perceval, citò Chretien e certamente il proprio testo fu posteriore al suo. In ogni caso, commenta Lagomarsini, "…a questa altezza cronologica – ossia la fine del XII secolo – il termine *Graal* non si era ancora saldato alle reliquie dell'Ultima Cena…Né Chretien de Troyes né Rigaut de Berbezihl fanno riferimento all'Ultima Cena in relazione al Graal. Questa associazione, fondamentale per l'immaginario successivo, si trova per la prima volta nel *Giuseppe d'Arimatea* di Robert de Boron, composto tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo".

Il Santo Graal e l'ultima cena

Robert de Boron è stato, agli inizi del XIII secolo, un poeta francese, originario appunto del villaggio di Boron, nell'odierno arrondissement di Montbéliard. Di lui restano due poemi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

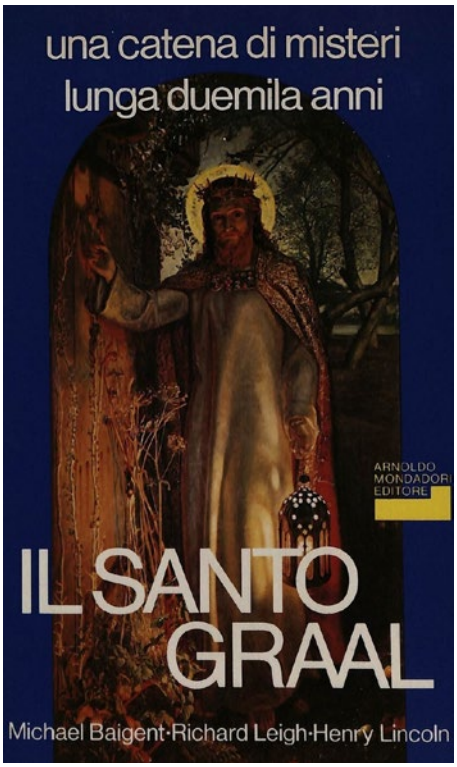
ottosillabici: *Giuseppe d'Arimatea* e *Merlino* (del quale ci son giunti soltanto pochi frammenti). Robert de Boron fu il primo autore a donare un'esplicita dimensione cristiana al Graal. Secondo la sua versione, Giuseppe d'Arimatea utilizzò il recipiente per raccogliere il sangue di Cristo. Scrive Lagomarsini: "Va sottolineato ancora una volta che Robert de Boron, di cui non sappiamo granché tranne la probabile provenienza dalla Francia orientale, è il primo ad aver stabilito la connessione tra Giuseppe d'Arimatea, il calice dell'Ultima Cena e la raccolta del sangue. E' da questo momento che si inizia a parlare del Graal come del *Santo* Graal". Il ruolo di Giuseppe d'Arimatea sembra decisamente provenire dal Vangelo apocrifo di Nicodemo mentre la raccolta del sangue nel calice sembrerebbe un'invenzione originale di Robert. Ebbe inizio così – e durò per tutto quanto il XIII secolo e oltre (fino ai tempi romantici di Richard Wagner e a quelli modernisti di Thomas S. Eliot) – la tradizione che vede nel Graal un oggetto sacro in quanto reliquia – cercata e ritrovata da un personaggio (Perceval o Lohengrin o Galahad) appartenente al ciclo arturiano - d'un momento decisivo della vita di Gesù Cristo e delle vicende evangeliche: l'Ultima Cena appunto, l'offerta e la transustanziazione del suo corpo, la raccolta del suo sangue. Conviene, un po' di corsa, citare due opere, tra le tante scritte e diffuse negli anni successivi alla svolta di Robert de Boron. La prima, d'autore ignoto ma dotato di grande forza spirituale (forse un monaco cistercense), è nota come *Ricerca del Santo Graal*, risale al XIII secolo quando la Chiesa già si era avviata nella direzione della riforma cistercense e delle indicazioni di San Bernardo di Chiaravalle. Opera amata e studiata da letterati e filosofi della profondità di Albert Beguin, Etienne Gilson, Yves Bonnefoy, la *Ricerca del Santo Graal* sceglie quale protagonista della vicenda Galahad (il figlio di Lancillotto, un giovane cavaliere puro e perfetto) ed è definita da Gilson "romanzo della grazia e romanzo dell'estasi". L'altra è *Parsival* (germanizzazione di Perceval): un maestoso poema epico attribuito al tedesco Wolfram von Eschenbach, poeta operante alla corte di Turingia. Si tratta del primo Bildungsroman (romanzo di formazione), che narra le avventure di Parzival alla ricerca di una umanità interiore migliore, superiore in qualità agli ideali di vita cortese che i cavalieri dell›epoca seguivano. Wolfram finge che la fonte della sua narrazione sia un tale Kyot, un provenzale che conosce il Graal in quanto allievo di Flegetanis, un astronomo dei tempi di Salomone. Geograficamente, le avventure narrate si svolgono in un ambiente montano, quello dei Pirenei. Inoltre, fa il suo ingresso tra i personaggi dell'epos anche il figlio di Peseval, Lohengrin (secoli dopo portato alla gloria della musica da Richard Wagner).

Il Santo Graal e la leggenda merovingia

L'eredità di Wolfram von Eschenbach – primo cantore germanico del Graal – fu raccolta, avvicinandosi ai tempi nostri, da un genio musicale quale Richard Wagner, con le opere liriche dedicate a *Lohengrin*, 1850, e *Parsifal*, 1882. Fu fatta propria, seppure con notevole superficialità, anche dal nazismo, trovando quale principale ideologo Otto Rahn, studioso del Medioevo e del Catarismo nonché militante delle SS (che possedevano una sezione specificamente finalizzata alla ricerca del Graal, la Ahnenerbe). Rahn, negli anni '30, cercò il Sacro Graal - collegandolo appunto alla crociata degli Albigesi e al castello di Montségur – considerandolo un potente strumento di valorizzazione esoterica del mito della razza ariana e del superomismo (quello hitleriano, non quello nietzschiano). L'avventura ideologica di Rahn si concluse con la sua tragica morte, attribuita a un discusso suicidio. Nel XX secolo, infine, riallacciandosi a un mito basato sul vangelo apocrifo - di origini gnostiche - di Maria Maddalena ed alla *Legenda aurea* – raccolta medievale di biografie agiografiche – composta in latino da Jacopo da Varagine, frate domenicano e vescovo di Genova), ha fatto un notevole chiasso mediatico la diffusione d'una storiella, alquanto fantasiosa ma di notevole presa popolare anche per il suo aspetto erotico, riguardante l'unione sessuale tra Gesù Cristo e Maria Maddalena, il loro esilio francese, la derivazione da tale unione di un patrimonio genetico (un "Sang Réal", "sangue reale", storpiato nel tempo in "Santo Graal") ereditato dalla famiglia dei sovrani merovingi, i "re taumaturghi". Il mito merovingio e quello del Santo Graal vennero così intrecciati in narrazioni assai fantastiche e alquanto strampalate quali, per esempio, il volume *Il Santo Graal* di Michael Baigent, Richard Leigh e Henry Lincoln, edito nel 1982. Secondo quest'opera, il Santo Graal sarebbe non un oggetto ma l'eredità genetica stessa dell'unione tra Cristo e la Maddalena, della quale i Merovingi sarebbero gli eredi. A tutela di questa clamorosa rivelazione – osteggiata duramente dal Vaticano – sarebbe una società segreta chiamata Priorato di Sion. Il successo del pseudo-saggio di Baigent, Leigh e Lincoln divenne presto un romanzo di Dan Brown, intitolato *Il codice da Vinci*, 2003, e un film dallo stesso titolo, del 2006, con la regia del cineasta americano Ron Howard. Una vicenda poeticamente e arcanamente suggestiva quale quella del Graal si trasformò così in una sorta di super complotto internazionale coinvolgente la stessa chiesa cattolica. Umberto Eco (il quale già nel 1988 aveva scritto un romanzo, intitolato *Il pendolo di Foucault*, nel quale sbeffeggiava – facendone la parodia - le "storie alla Baigent/Leigh/Lincoln"), a proposito de *Il codice da Vinci* disse in un'intervista «Sono stato costretto a leggerlo, perché tutti mi facevano domande in proposito. Le rispondo che Dan Brown è uno dei personaggi del mio romanzo *Il pendolo di Foucault*, in cui si parla di gente che incomincia a credere nel ciarpame occultista". Ciarpame occultista: una definizione degna di chi l'ha usata.

Qualche film

Il cinema, la forma espressiva della Modernità capace di riunire quant'altre mai spettacolo e poesia, trovò anch'essa ispirazione, nel



corso del 900, nella leggenda del Santo Graal, quale tradizione di vicende a un tempo sacre e avventurose, fantastiche ed esoteriche, misteriose e mistiche (e persino, più o meno esplicitamente, erotiche e sanguinarie). Il primo film a occuparsi del Graal fu:

- *I cavalieri della Tavola Rotonda*, 1953, di Richard Thorpe, cineasta americano di notevole sensibilità paesaggistica e coloristica. Potenti ed eleganti, le belle immagini in costume furono esaltate da un cinemascope sfolgorante. Il film è uno di quei melodrammi d'ambientazione medievale nel confezionare i quali la MGM e Richard Thorpe eran maestri. Tratto dal romanzo *Le Morte D'Arthur* di Thomas Malory la vicenda narra la controversa storia d'amore tra Lancillotto, il cavaliere più fedele a re Artù, e la regina Ginevra che di Artù era la sposa. I complotti di Mirdred e Morgana perseguitano Lancillotto e portano alla morte Merlino e Artù. Lancillotto getta in un lago la spada del suo re eppoi, con il giovane Parsifal, torna nella sala della tavola rotonda ove alfine compare il Graal – ma solo Perceval lo vede e lo sente - che perdona le tragiche esistenze di tutti i cavalieri. Il Graal qui simboleggia il perdono, la catarsi, il raggiungimento della serenità: il solenne concludersi, insomma, della lunga e triste fiaba arturiana.
- Venne, l'anno successivo, *Il calice d'argento*, 1954, di Victor Saville, cineasta inglese presto trasferitosi a Hollywood ove si segnalò per la, spesso superficiale, spettacolarità delle sue regie cinematografiche. L'ultima fu appunto questa, a sfondo biblico/evangelico, che segnò l'esordio come attore di Paul Newman (il quale si vergognò sempre di quella che gli parve

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la totale insignificanza del film). Storia di un giovane scultore cui viene commissionata, venti anni dopo la crocefissione di Cristo, la creazione del calice in argento – il Graal appunto – destinato a contenere per sempre il suo sangue. Tratto da un romanzo di Thomas Costaine e interpretato, oltre che da Newman, da Pier Angeli, Virgina Mayo e Jack Palance. L'oggetto sacro cui il romanzo e il film fanno concreto riferimento è un calice di argento proveniente dalla città siriana di Antiochia e collocato nella sezione siriana del Metropolitan Museum di New York (reliquie simili son decine e decine nei musei e nelle chiese del mondo). In seguito, e per alcuni anni, il Graal e il cinema si persero di vista ma poi giunse, sul tema, un film di rara e intensa profondità:

- *Lancillotto e Ginevra* di Robert Bresson, 1974. L'aspetto epico e spettacolare delle vicende graaliane sono del tutto ignorati. A dominare il film, come in ogni opera filmica di quel cineasta/filosofo d'ispirazione giansenista che fu Robert Bresson, sta la ricerca di quella Grazia che è forse perduta per sempre dall'uomo contemporaneo. I pochi cavalieri, reduci dalla ricerca del Sacro Graal, che tornano delusi alla corte di Artù portan con sé, sconfortati e sconfitti, la convinzione che il Santo Graal sia per loro irraggiungibile. Ma vale la pena di continuare a cercarlo – secondo Bresson - e come sanno i personaggi dei film bressoniani, curati di campagna, condannati a morte, poveri Balthasar o misere Mouchette che siano.
- *Monty Python e il Sacro Graal è un film del 1975 diretto da Terry Gilliam* e Terry Jones ed è una commedia di culto prodotta e realizzata dal leggendario gruppo comico inglese dei Monty Python. Il film segue le disavventure di Re Artù e dei suoi cavalieri mentre cercano di trovare, in un Medioevo sconclusionato, il Sacro Graal. Tuttavia, l'odissea si trasforma ben presto in una serie di assurde e folli situazioni comiche, caratterizzate dall'umorismo surreale e macabro tipico del gruppo Monty Python. Le interpretazioni strampalate, le battute memorabili e le sequenze iconiche hanno reso *Monty Python e il Sacro Graal* un vero e proprio capolavoro dell'umorismo inglese, amato da generazioni di spettatori in tutto il mondo.
- Di tutt'altra vena ispirativa fu, qualche anno dopo, il *Perceval (o Perceval le Gallois)*, 1978, di Eric Rohmer, cineasta della Nouvelle Vague affascinato dai problemi etici. Il film è la più rigorosa, raffinata, filologicamente approfondita (nel tipo di recitazione, nella struttura narrativa, nello stile musicale) "lettura cinematografica" del testo letterario che della tradizione graaliana sta alle origini: il poema incompiuto di Chretien de Troyes. I personaggi parlano di sé stessi in terza persona. Non si sottolinea il passaggio fra discorso diretto e discorso indiretto. Viene utilizzato alternativamente il parlato e il canto. Autore delle musiche è Guy Robert, che ha rielaborato arie del XII e del XIII secolo e utilizzato strumenti dell'epoca quali la chitarra saracena, la ribeca, il liuto, il flauto traverso. Insomma, un rohmeriano "racconto morale" ambientato in un Medioevo filologicamente magistrale.
- Di grande spettacolarità – quella dote, talora sfiorante la superficialità, che non cercavano i film di Bresson e di Rohmer – è *Excalibur*, 1981, di John Boorman, tratto dal romanzo di Thomas Malory, scrittore britannico del Quattrocento. Ha ragione Morandini a parlare di "...cinema di grande spettacolo che attinge al ciclo delle leggende medievali bretoni. Oscilla continuamente tra meraviglioso e banale, tra Kitsch hollywoodiano e ambizioni europee d'autore. Suggestiva tavolozza cromatica, giocata sui quattro elementi (acqua, fuoco, terra, aria), per la rievocazione di un Medio Evo che fa pensare a Bisanzio, ai preraffaelliti, a Klimt." Confesso di aver visto il film tre o quattro volte, soddisfacendo il mio nascosto amore per il magniloquente stile hollywoodiano quando non è banale né stucchevole (come, a me pare, risulta nel film l'abuso dei Carmina Burana).
- *Indiana Jones e l'ultima crociata*, regia di Steven Spielberg, 1989. Si tratta del terzo episodio della lunga serie degli Indiana Jones (l'archeologo/detective sempre simpaticamente interpretato da Harrison Ford e da Sean Connery nei panni del suo altrettanto simpatico padre). Il film si occupa dell'infatuazione – fanaticamente fasulla – del nazismo nei confronti del Santo Graal e della sua leggenda. A differenza dei veri nazisti, che andarono a cercarlo nei Pirenei, Spielberg preferisce farlo cercare dai suoi croceuncinati in Giordania, nella suggestiva Petra. Tra decine di Graal tempestati di pietre preziose, quello trovato infine da Indiana Jones risulta essere un'umile coppa in legno che però va irrimediabilmente a scomparire nelle viscere della terra.
- *Il codice Da Vinci*, 2006, regia di Ron Howard (cineasta, peraltro, non spregevole della Hollywood d'oggidì), ispirato dal romanzo/bestseller omonimo di Dan Brown, uno scrittore di thriller che, con tale romanzo, ha raggiunte quote planetarie di lettori. Il film ha fatto altrettanto nei confronti degli spettatori cinematografici, affascinati da una fiaba tinta a un tempo di sangue e di acqua santa). La proposta narrativa centrale della vicenda si basa sulla teoria degli amori provenzali di Gesù con Maria Maddalena e sull'identificazione del Graal con la eredità genetica di Cristo e della casa merovingia. Il Graal meriterebbe di più e di meglio, pensa un bressoniano come me.

Da Berlino a casa tara. Epilogo

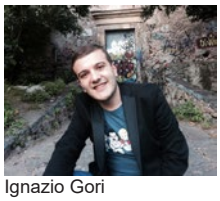
I cavalieri erranti si mettevano a caccia del Graal vagando tra lande e foreste per mesi o per anni senza trovare niente. Alfine era sempre il Graal, a decidere quando, come e a chi manifestarsi.
Claudio Lagomarsini

"Nel caso vi convinceste di aver scoperto il Graal – scrive Lagomarsini - è bene prima di tutto sapere che non siete gli unici e che la strada, dal momento della scoperta in poi, è tutta in salita. Saranno necessarie solide prove per dimostrare che l'oggetto è antico quanto basta per essere stato tra le mani di Cristo e serviranno esperti che lo confermino". Da parte mia, nel casale toscano ove vivo (Casa Tara, nei pressi di Arezzo: terra profondamente masaccesca e pierfrancescana), posseggo un Graal in peltro, incontrato a Berlino una trentina di anni fa. Quella magnifica, ma troppo a lungo martoriata, città stava finalmente abbattendo l'odioso muro, eretto nel 1961, che la divideva, la feriva, la straziava. Era il 1989, mi accompagnava mia moglie Paola, fummo ospiti di Gabriele Binz, cara e colta amica germanica. Notai il calice, abbandonato nel cestino dei rifiuti, appena entrammo nel suo piccolo ma allegro appartamento. Gabriele, notando la mia curiosità, mi spiegò (un po' scherzosamente e un po' seriamente): "Lo comprai tempo fa al mercatino delle pulci: speravo ci aiutasse a distruggere l'odioso muro della vergogna. C'è riuscito, oggi me ne posso disfare. Se ti piace, prendilo pure e portatelo in Toscana". Così feci. Lo raccolsi, lo misi in valigia e, quando ripartii da Berlino, lo condussi con me a Casa Tara. Esso è ancora poggiato su uno scaffale della mia biblioteca, seminascosto tra i miei molti libri. Credo abbia esaurito ogni sua facoltà taumaturgica nell'impresa di far cadere l'orrida divisione eretta da governanti stupidamente torvi. Adesso, mi fa soltanto compagnia: una cara, silente, poetica compagnia.

Stefano Beccastrini

Marty Supreme

Negli anni '50, un giovane di New York, bugiardo, pusillanime e strafottente, ma con un grande talento nel pìng pòng, si arrabatta tra lecito e illecito per finanziarsi costosi viaggi e partecipare ai grandi tornei internazionali. È convinto di poter diventare il numero uno al mondo e niente e nessuno sembra smuoverlo da questa convinzione


Ignazio Gori

Ho letto molte entusiaste recensioni prima di andare al cinema e scrivere questa mia e la visione notturna – in una sala piena di nerd e fricchettoni – non ha fatto altro che confermare l'impressione che avevo avuto istintivamente dopo aver captato le prime reazioni di altri amici cinefili.

Marty Supreme di Josh Safdie (del quale consiglio di vedere anche *Heaven Knows What*), non solo è nel complesso un ottimo film, con la solita grande interpretazione di Timothée Chalamet (*Chiamami col tuo nome, Un giorno di pioggia a New York, Bones and All, A Complete Unknown*) ma anche e soprattutto un'opera inclassificabile, stravagante. È infatti sia una commedia, con quel tanto di pulp da farla accostare a Tarantino o ai Coen Bros.; sia un dramma, infuso però di un romanticismo proprio delle favole sportive. Non manca inoltre un crudo e amaro registro proprio di Abel Ferrara, tra l'altro presente nel cast in una parte piccola, ma d'effetto.

Se posso usare un'espressione ardita per descrivere lo spirito del film: è come se Martin Scorsese, dopo aver letto un manga antiamericano, avesse pensato di dirigere un "giovane Holden" in un beffardo film di rivalsa, umana e sportiva, con un risultato dolceamaro.

Ma non si tratta solo di questo, perché Marty Mauser (*Supreme* è il nome di una pallina personalizzata che avrebbe voluto commercializzare) è quel tipo di personaggio sospeso tra il supereroe di un *grunge comic* e un vagabondo beat alla Gregory Corso che può piacere – e il passaparola per il film si sta rivelando decisivo – a eterogenee fasce giovanili.

Ma al di là del mio giudizio personale, *Marty Supreme* presenta diverse caratteristiche che lo rendono anche un film straniante, persino detestabile … un'opera di sublime antipatia, capace di mandare in tilt l'indice di apprezzamenti su *Rotten Tomatoes*. Si respira un'atmosfera terribilmente classista, con la sfacciata ostentazione di idee politicamente scorrette in un impianto sociale dove la famiglia ne esce distrutta (Gwyneth Paltrow candidabile ai *Razzie Awards*?) e dove alla fine sembra prevalere solo il raggiro e il servilismo.

Ma in risposta a chi si appella a questi eventuali *minus* per cestinare il film o peggio ancora considerarlo come il poster-bersaglio per *wasp* fortemente indispettiti, potrei dire che il timbro ambiguo e altisonante, che pungola la morale dei più, aggiunge quella mordace provocazione necessaria per renderlo ben presto uno *stracùlt*. Ne sono sicuro.

Dal punto di vista sportivo, da amante del pìng pòng non ho potuto non apprezzare le spettacolari sequenze di palleggi e colpi a effetto che sono come macchie di colore vivo inserite in una fotografia sporcata, granulosa, come se la New York, la Londra e la Tokyo degli anni '50 vengano spiate dietro un vetro opaco, a rimarcare le lunghe ombre e gli spettri del dopoguerra.

Vietato comunque parlare di film sportivo o di velato biopic, visto soprattutto la volontà, squisitamente autoriale, degli sceneggiatori (Ronald Bronstein insieme con lo stesso regista Josh Safdie) di non collegare, se non tra le righe, la vicenda del personaggio interpretato da Chalamet alla reale storia di Marty Reisman (New York 1930 – New York 2012), soprannominato *The Needle*, l'ago, per la sua pungente, velenosa ironia yiddish, molto Woody Allen per farvi capire, campione nazionale statunitense di pìng pòng nel 1958 e 1960 e vincitore di un British Open, vera icona del tennistavolo newyorkese, un circolo radicale che come gli scacchi rappresenta una vera comunità underground.

Reisman, proprio come Mauser nel film, da abile truffatore si fingeva inizialmente scarso per poi spennare gradualmente i giocatori dilettanti nei garage, nei club e nelle sale bowling, rischiando ogni volta di farsi riempire di botte. Gli sforzi erano necessari per pagare le trasferte e così confrontarsi, da pioniere americano del pìng pòng, con i britannici, gli ungheresi e soprattutto i fortissimi asiatici, giapponesi su tutti (Reisman vinse il bronzo a Stoccolma nel 1949, suo massimo risultato).

Marty & Marty

Per racimolare *dòllari*, Reisman-Mauser è disposto a tutto, anche a delle esibizioni clownesche nell'intervallo delle partite dei mitici Harlem Globetrotters, da Mauser prima ripudiati ("I più grandi atleti del mondo costretti ad esibirsi come pagliacci!") poi accolti come possibilità di facile guadagno e visibilità a livello mondiale (per la cronaca Reisman aveva intrattenuto il pubblico dei Globetrotters in tour dal 1949 al 1951). Questo è solo uno dei tanti spunti che hanno portato l'opinione pubblica a considerare il fondatore del "Riverside Tabletennis Club" – un luogo di culto sulla 96esima a NYC, andateci! – non solo un abile doppiogiochista, ma anche un irriverente showman, un irresistibile mascalzone, un eroe della sottocultura urbana venerato dall'attore Dustin Hoffman, dallo scrittore Kurt Vonnegut, dal grande *hessman* Bobby Fischer e tanti altri vip anticonformisti.

Volente o nolente il film traspira cultura sportiva (lo stesso Chalamet è appassionato tifoso di basket, baseball e tennis) e in un cast molto variegato e particolarmente azzeccato (Luke Manley, Odessa A'zion, Tyler The Creator …) spicca l'illustre cameo di George "Iceman" Gervin, leggenda del basket, visto anche alla Virtus Roma nella stagione 1986-87.

Marty Supreme si inserisce nella specifica filmografia dedicata in tutto o in parte al pìng pòng, una teca quasi esclusivamente asiatica, se escludiamo pochissime eccezioni, tra le quali lo spassoso *Balls of Fury - Palle in gioco*, *stracùlt* fumettistico statunitense, con un grande cast, diretto nel 2007 da Robert Ben Garant. Se tra gli amici lettori di ***Diari di Cineclub*** c'è qualche fan di questa affascinante specialità, consiglio la visione di *Ping Pong*, film giapponese del 2002 ispirato a un noto manga, diretto da Fumihiko Sori. Bello anche *Mongolian Ping Pong* del cinese Ning Hao.

Ora a voi il servizio.

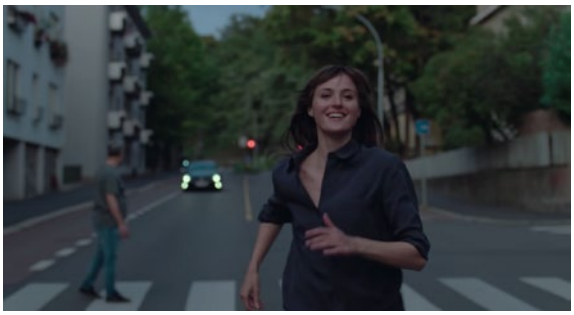
Ignazio Gori

Sentimenti da codificare e legami da rivalutare: il cinema di Joachim Trier

Benedetta Pallavidino

Negli ultimi quattro anni si è definitivamente affermato come uno dei registi di rilievo più acclamati e richiesti ai festival, eppure la carriera di Joachim Trier è lunga vent'anni e neanche troppo diversificata nella ricorrenza tematica. Con sei lungometraggi, dallo stile elegante e a tratti onirico, ha raccontato i dubbi, le incertezze e le inadeguatezze dei più giovani, spesso adombrati dalle presenze ingombranti o dalle assenze della famiglia di provenienza. Drammi introspettivi che, a volte venati di commedia, a volte di horror o di thriller sui generis, raccontano la difficoltà di stare in equilibrio, di accettarsi o essere accettati dal mondo. Uomini e donne che restano sospesi, che il regista assolve dal compito di doversi normalizzare o omologare, lanciando la palla allo spettatore che tirerà autonomamente le proprie conclusioni.

Nel 2006 il trentenne regista norvegese esordiva con *Reprise*, storia di due amici scrittori che devono confrontarsi con il successo e il fallimento, con la ricezione delle loro opere e la percezione che il mondo esterno – una Oslo sempre frenetica – ha di loro. Immersi nell'attaccamento e l'ossessione della stabilità di coppia anche con donne che li hanno rifiutati o allontanati, Philip e Erik si danno il cambio in un'altalena emotiva che non sanno gestire, che li travolge e li porta a pensieri suicidi, forti depressioni, fughe – reali o immaginarie – verso luoghi più felici, Parigi, dove ricomporre i cocci della propria esistenza non sembra difficile. Eppure, è il coraggio che manca, la spinta per prendere una decisione che sia definitiva e che smuova dall'immobilità dell'attesa e dei deboli tentativi di cambiamento. Questo ancora acerbo, ma intenso lavoro, apre la *Trilogia di Oslo*, destinata a crescere in potenza emotiva e in disorientamento del singolo, che, estenuato, prova a percorrere molteplici strade per trovare la propria, senza riuscire a giungere al tanto agognato lieto fine. Anche ad Andres, protagonista di *Oslo, August 31* (2011) la vita offre una seconda possibilità, quella di uscire dalla struttura dove si è disintossicato e trovare un nuovo lavoro. Eppure, il trentenne vive silenziosamente la disperazione di non essere più in grado di ricominciare, la rivela a un vecchio amico, Thomas, che non sa sostenerlo, se non condividendo la sua stessa incertezza, lasciandogli cadere addosso l'insoddisfazione di un matrimonio ormai finito. Tra lunghi silenzi, chiamate senza risposta, tentativi di farla finita, il protagonista, dopo aver avuto la prova che le sue sensazioni e paure avevano un fondamento, abbandona il pallido sole che rischiara una città in cui lui è invisibile, per tornare al passato, all'errore, all'alcol e alla droga che lo rendevano unico, anestetizzato, che gli toglievano il peso delle scelte e delle prove da sostenere in solitaria. Una rinascita che porta allo sprofondamento nei meandri più bui della solitudine umana, ingigantita da un mondo che ignora e vuole andare avanti senza i più deboli. Trier gioca con i suoni, alternando la quiete al rumore, l'immobilità diurna alla convulsione del caos notturno per sottolineare come anche in quei luoghi – i paesi nordici – dove leggenda vuole che non accada mai nulla di rilevante, nascano, crescano e esplodano disagi insostenibili, che il mondo ignora per non cadere nell'ambiguità della comprensione che implica conoscenza e condivisioni di condizioni che restano tabù.


"La persona peggiore del mondo" (2021)

"Sentimental value" (2025)

Il tema della famiglia castrante, fucina di inadeguatezza, appena sfiorato nei primi lungometraggi, si afferma in *Segreti di famiglia* (2015), film che vanta nel cast nomi quali Isabelle Huppert e Gabriel Byrne. Non c'è scampo, la vicenda parte dal lutto, mai veramente elaborato, che riverbera in maniera differente e condiziona le visioni e le emozioni provate da chi resta, un marito e due figli. La mancata accettazione del suicidio, o del tradimento rendono difficili i rapporti di coppia per Jonah che, pur rinnegando le scelte della madre le ricalca senza neanche rendersene conto, criticando chi invece, almeno in apparenza, ad esse dà il valore che meritano. Non sono dunque le incongruenze o i buchi temporali presenti nella ricostruzione della vita della madre, a tormentare figli e marito, quanto le implicazioni emotive che esse causano su di loro. Una donna che per professione era abituata alle bombe, in quanto fotografa di guerra, lancia le proprie mine distruttive, senza curarsi di aver il tempo di ricostruire. Gli uomini del film di Trier

Joachim Trier (Copenaghen, 1974)

devono cercare la loro personale via di fuga per poter riprendere a vivere, a specchiarsi, anche a sbagliare ma senza sentire il sussurro del passato giudicante incombere.

Anche Thelma è figlia di una famiglia difficile, sopravvissuta come poteva, a traumi devastanti. Quando si allontana da casa per frequentare l'università, inizia a soffrire di improvvise crisi epilettiche sulla cui origine nessuno sa fare chiarezza. In città conosce i piaceri della vita, sempre negatigli da un'educazione religiosa fondamentalista, e Anja, una coetanea con cui nasce una forte attrazione. Trier con *Thema* (2017) compie il passo decisivo verso una vera maturità stilistica, accosta alla rigorosa eleganza che lo contraddistingue alcuni virtuosismi, portando la sua regia a meglio adattarsi alla complessità della vicenda – la critica gli aveva, infatti fino a quel momento, rimproverato di non garantire fluidità e corrispondenza tra immagini e narrazione emotiva. Un film come *Thelma*, di genere, con richiami a De Palma e Argento, aiuta Joachim Trier a lavorare su una sempre più esplicita messa in scena della brutalità umana, celata sotto i segreti, i non detti e libertà ingabbiate. La sua protagonista, grazie al soprannaturale, visto come estrema appendice del disturbo mentale, può far accadere ciò che desidera, nel bene e nel male, e dunque proiettarsi verso un possibile lieto fine che i personaggi dei film precedenti non sono affatto certi di potersi permettere.

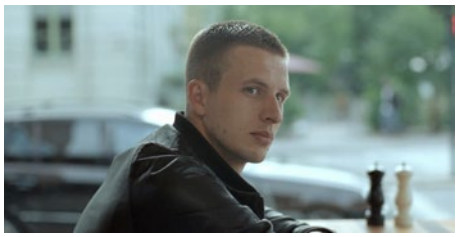
Sull'onda della concessione riservata a Thelma, prende forma Julie, la protagonista de *La persona peggiore del mondo* (2022), film che conclude la trilogia di Oslo, una giovane donna decisa a provare tutto perché confusa su chi potrà essere o diventare. La sua consapevolezza di poter rovinare rapporti e distruggere possibilità la porta, comunque, a vivere nel conflitto, nel limbo che separa il giusto dallo sbagliato e che mette il sé in prima posizione. I dodici capitoli dello spaccato di vita di una venticinquenne qualunque raccontata dal regista norvegese mostrano le contraddizioni umane di chi vuole sperimentare senza mai trovare la giusta alternativa, portandosi dietro i traumi del proprio passato, saldamente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

legati al terrore di costruirsi una gabbia con le proprie mani. Meglio, perciò, zigzagare tra professioni e amori, mollando la presa quando si inizia a fare sul serio. Emerge così un'opera manifesto del sentore di una intera generazione, un dramma esistenziale dai riflessi comici che imprime la vita in immagini che fuggono e si susseguono, stavolta alla stessa velocità con cui si muove la città. Premiato a Cannes e candidato agli Oscar, il quinto film di Trier rappresenta la sua definitiva consacrazione.

Nella continuità di rimandi e di sguardi sulla vita, Julie cede il testimone a Gustav, il padre di



"Oslo, 31.august" (2011)

"Thelma" (2017)

Sentimental value, recentemente arrivato nelle sale italiane. Un settantenne, regista di successo che ha anteposto il suo benessere emotivo a quello della famiglia, a quelle delle figlie, soprattutto di Nora che della sua infanzia porta addosso le liti tra i genitori. Quando l'uomo torna a casa – al funerale della ex moglie, si riparte dunque dal nodo cruciale di *Segreti di famiglia* – è pronto a riconciliarsi con le figlie offrendo a Nora, attrice insicura che soffre di attacchi di panico, il ruolo della vita, in cambio di una seconda possibilità. Lo sguardo di Trier e il suo tocco inconfondibile, umano e rigoroso, si appresta ad indagare, una volta per tutte a tuttotondo, la complessità dei rapporti familiari, rifacendosi tanto a rimandi intratestuali della sua filmografia, quanto ai più celebri e ingombranti del cinema scandinavo. L'arte si fa tramite di possibili risposte, ma anche di domande che restano enigmi della felicità umana. Con la leggerezza carica di tensione emotiva sublimata – quella ormai collaudata con *La persona peggiore del mondo* – Joachim Trier, ancora una volta, racconta l'essere umano nelle sue imperfette e infinite contraddizioni, facendo pace con le occasioni da non mancare, introducendo un saggio mediatore che, per la prima volta sa stare nel mezzo e far ragionare le parti – la sorella minore, Agnes. In un percorso fisiologico di crescita il cineasta scandinavo esplora le sfumature dei sentimenti che muovono gli individui, le conclama e tenta di ricucire le rotture, se e quando è possibile, senza mai giudicare, con la chiarezza e la saggezza di chi non ha soluzioni ma crede nel potere delle riflessioni, dei dubbi, del libero arbitrio.

Benedetta Pallavidino

Teatro

Maria Paiato è Riccardo III

Giuseppe Barbanti

A oltre dieci anni dalla rilettura del *Riccardo III*, tragedia shakespeariana incentrata sull'ascesa cruenta e spietata e sulla rapida caduta di questo sovrano che porta in scena eventi storici cruciali della storia inglese con la fine della Guerra delle due rose, il celebre testo è tornato sui palcoscenici italiani. Nel 2014 protagonista e regista era stato Alessandro Gassmann, nella traduzione e adattamento del testo dello scomparso Vitaliano Trevisan in una messa in scena corale caratterizzata da un ritmo incalzante e una forte impronta visiva, nel 2026 nei panni di Riccardo di Gloucester troviamo una delle più brave attrici del nostro teatro Maria Paiato con tutto il suo talento e la straordinaria forza di interprete in un progetto condiviso con il regista Andrea Chiodi che concentra la sua lettura del testo sulla psicologia del potere e sulla seduzione del male, non insistendo più di tanto sulle malformazioni del personaggio. Al centro dell'opera sta la figura di Riccardo di Gloucester, usurpatore, genio cattivo, manipolatore e gran maestro della retorica e dell'inganno, capace di convincere persino i suoi nemici giurati: la sua fedeltà al proprio destino suscita, nonostante la crudeltà del personaggio, un cupo fascino. La tragedia narra la sua ascesa spietata al trono d'Inghilterra. Attraverso intrighi, manipolazioni e omicidi (inclusi fratelli e nipoti), Riccardo elimina ogni ostacolo. Divenuto re, assassina chiunque gli si frapponga nella scalata al potere, inclusi il giovane principe, Lord Hastings, il suo precedente alleato Buckingham, e addirittura moglie e i figli. Perde tutti i complici sino a che non si trova ad affrontare solo il conte di Richmond da cui sarà sconfitto nella battaglia di Bosworth. Sin dalle prime battute sulle note di *My way* con Riccardo bambino accudito dalla mamma che si sente dire che non sarebbe mai stato re, si intuisce come il *Riccardo III* diretto da Andrea Chiodi nella traduzione e adattamento di Angela Demattè vada a cercare negli anni dell'infanzia le radici del molto disturbato rapporto che Riccardo sviluppa nelle pieghe del dramma con i componenti del suo vasto gruppo familiare, macchiandosi di una serie di crimini tanto più odiosi specie alla luce delle modalità con cui vengono consumati. Nelle devastanti relazioni che continua forsennatamente ad intessere con i parenti l'interpretazione di Maria Paiato punta sui tradizionali strumenti di seduzione della grande attrice che padroneggia alla grande, da toni e registri della voce alla gesticolazione sino agli sguardi sorprendentemente accorati mentre porta a compimento disegni di morte a volte barcamenandosi fra ciarlataneria e orrore puro: ambiguità e doppiezza sono la cifra del suo Riccardo III in una pervasiva ascesa dell'universalità del male che prenderà corpo nello spazio scenico sino alla sua tormentata morte senza ricorrere a manifestazioni esteriori che evochino deformità nel fisico del suo personaggio. La grande arguzia e la retorica shakespeariana diventano le frontiere su cui la mai doma Maria Paiato letteralmente blandisce e consuma uno ad uno interlocutore e interlocutrici, imperterrita senza mai fermarsi di fronte nemmeno a risposte che avrebbero indotto al silenzio chiunque. L'allestimento scenico di Guido Buganza si sviluppa su due pia-

ni: all'inizio una bara lampadario campeggia sul tavolo a più componenti e semovente intorno a cui e su cui non solo si dialoga, ci si confronta sul futuro della dinastia dei Plantageneti e maturano e si consumano i più efferati delitti. Nel corso dello spettacolo la bara lampadario viene sollevata e portata in alto sino al sofferto finale in cui Riccardo di Gloucester si spegne lanciando la celebre invocazione *"un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo!"*: subito dopo si consuma una straziante agonia. Si apre improvvisamente la bara e una marea di soldatini si abbatte sul grande tavolo ed a terra: Riccardo si trascina in questo contesto che evoca la grande battaglia che sta distruggendo il suo esercito ed aprirà una nuova era della monarchia inglese. Spettacolo particolarmente impegnativo, tutto parola e recitazione che ha nel virtuosismo di Maria Paiato la sua cifra brillante. Non mancano cadute di ritmo.

Giuseppe Barbanti

Foto di Laila Pozzo

L'ascesa del cinema cinese

Leonardo Dini

Il cinema cinese riflette il confronto tra una civiltà millenaria e una tecnologia che è aperta al futuro: ne è paradigma il cinema dei capolavori del maestro del movimento della Quinta Generazione del cinema cinese Zhang Yimou, celebre in occidente come in Cina e autore di *Lanterne rosse*. Nel mondo visuale di Pechino simbolismo e poesia si alternano, secondo un modo di vedere la realtà connaturato al pensiero cinese, prima Confuciano e oggi laico, in una cultura legata alla natura e all'interpretazione della realtà attraverso le immagini che nasce dal linguaggio degli ideogrammi, linguaggio visivo, cinema della scrittura, espressione artistica e visuale, rara nel mondo: soltanto l'antico Egitto con i suoi geroglifici aveva un linguaggio visivo millenario altrettanto efficace. Altra caratteristica del cinema cinese sta nel ruolo essenziale nei film recenti degli effetti speciali usati, a differenza del cinema occidentale e americano, in modo poetico, pittorico, teatrale e sperimentando un linguaggio delle emozioni e dei sentimenti che è il proprium dell'immaginario cinese, fenomenologia che trova un'affinità elettiva nel cinema Sudcoreano e giapponese in questo. Un'altra peculiarietà della Cina sta nel fatto che l'universo del cinema di Pechino è fatto di tanti mondi di cultura cinese, ognuno con la sua storia: quello della Cina, come storico impero orientale e ora stakeholder globale geopolitico e economico, quello di Singapore, ex colonia occidentale, col suo cinema, quello di Hong Kong, ora integrato nel cinema cinese, quello di Macao, e il cinema quasi neo-occidentale di Taiwan. A Macao, ad esempio, è emerso il cinema dell'autore di *Sisterhood*, *Gwaat Moi*, opera del 2016, di Tracy Choi. Tanti, dunque, sono i mondi che formano l'universo del cinema cinese. Hong Kong è nota per registi come Wong Kar Way, autore di *In the mood for love* con il suo uso poetico del colore e come John Woo. A Taiwan si è sviluppato il cinema di Tsao Ming Liang, un assoluto del cinema d'arte del mondo di cultura cinese, regista di *Vive l'amour*, vincitore a Venezia nel 1994 e di Taiwan è il talento indiscusso di Hou Hsiao Hsieng, il protagonista del New Taiwanese Cinema che ha proposto in occidente opere come quella premiata dal Leone d'Oro a Venezia *Città dolente*, *Bēiqíng Shéngsi*, taiwanese è anche e dunque cinese ma sui generis il cinema di Edward Yang, vincitore al Festival di Cannes come miglior regista con *Shin*. Taiwanese è Ang Lee autore della *tigre e il dragone*, film del genere Wuxia, tratto dal romanzo Wòhú Cánglóng di Wang Du Lu. Il mondo cinese antico e moderno è stato spesso narrato anche dal lato occidentale in modo quasi mitologico oppure in opere come *L'amante* di Jean Jacques Annaud film con un protagonista identificato nella sceneggiatura come cinese ambientato nell'Indocina francese, oggi la zona tra Vietnam, Laos e Cambogia, un mondo quello indocinese che come quello dell'Ellenismo per la Grecia antica integra quello cinese con una cinematografia tuttora collegata al mondo cinese. Si aggiunge a tutto questo poi la vasta interazione culturale cinese con tutti i paesi del sudest asiatico, spesso dotati di una cinematografia ispirata o influenzata da quella cinese: ad esempio in Thailandia. E ancora si aggiunge il dialogo a distanza tra cinema cinese e cinema giapponese, cultura da sempre a confronto con quella di Pechino, con i film nel tempo realizzati sul rapporto Cina Giappone, complesso e controverso. Essenziale poi il dialogo confronto tra cineme cinese e cinema coreano del Sud e del Nord, lá dove la Corea del Sud propone un cinema spesso simile a quello cinese ma vocato al genere commerciale tranne che per l'eccellenza di Kim Ki Duk e del cinema d'autore coreano. Sul rapporto Cina, Corea sono suggestivi i film *Battle at Lake* Changjjm, del 2021 e Water *gate bridge* del 2022 che inaugurano anche un nuovo mood di film cinesi kolossal storici bellici. Il cinema cinese narra e si narra attraverso una polifonia di voci autoriali di registi, ogni regista ha un suo mondo visivo indipendente. Ma esiste anche un linguaggio comune dato dall'espressione in cinese mandarino moderno, e dall'ispirazione al mondo confuciano dell'espressione letteraria cinese antica, citata in opere sulla Cina medioevale, sulla Cina imperiale, su quella del 1600-1700. Dal lato occidentale lo sguardo sulla Cina è complesso e varia dal Bernardo Bertoluccci apologetico de *L'ultimo imperatore* all'esplorazione della Chinatown americana de *L'anno del dragone*, ambientato nella Chinatown californiana. Esiste infatti un'altra Cina, anch'essa fatta di milioni di cinesi, quella della vasta emigrazione nel mondo, quella delle Chinatown, incluse quelle italiane, a Roma come a Prato, e a loro volta esse esprimono una cultura cinese in dialogo con quella occidentale, una cultura della Cina all'estero che ha prodotto anche registi come Ang Lee e Wayne Wang, nel cinema nordamericano. Per non dire dei tanti autori di origine cinese in tante nazioni, come Chloé Zhao, nota per il successo di *Nomadland*. Storicamente il cinema cinese, come è noto, nasce alla fine del 1800 nella Cina preindustriale delle lanterne di carta, dei ponti in legno, del teatro come espressione di massa. Dopo il difficile periodo della prima metà del 900, narrato in opere come *Goddess*, nel cinema muto, *Crossroads* e *Street Angel* su Shangai, soltanto nel 1949 con la nascita della Cina contemporanea, con la Lunga Marcia di Mao che trova il suo equivalente nel mondo solo nella marcia di Gandhi per unire l'India, la Cina trova la stabilità che consente il pieno sviluppo del movimento cinematografico. Da subito la Cina si distingue dalle altre potenze del cinema orientale, India, Giappone, Corea, per la preferenza data al cinema d'autore, d'essai, e alle opere poetiche e di impegno sociale. Al tempo stesso a differenza del cinema nordamericano il cinema cinese non si costruisce come cinema propagandistico e in funzione del soft power culturale internazionale. Ma in funzione della qualitá e del cinema come poesia visiva, rivaleggiando in questa modalità con lo stesso Giappone di maestri come Kurosawa e Oshima. Anzi fin dal debutto a livello internazionale il cinema di Pechino si presenta con la cifra del cinema autoriale e trova quasi spontaneamente proprio in Italia a Venezia nella mostra del cinema l'affaccio naturale per il talento dei suoi artisti registi. In Europa soltanto il festival di Cannes, tuttavia più rivolto al cinema orientale iraniano di Kiarostamì che a quello cinese è l'altra sponda naturale per gli autori cinesi.

"Water Gate Bridge" (2022) di Tsui Hark e Chen Kaige

"La tigre e il dragone" (2000) di Ang Lee

A Venezia nel tempo sono premiati tutti i maggiori protagonisti e autori del cinema cinese e vi esordiscono in occidente tutti i maggiori autori, a Venezia nel lontano 1999 ho partecipato personalmente alla prima proiezione europea di un'opera come *Seventeen Years*, di Zhang Yuan, premiato con il Gran Premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venrzia del 1999, nello stesso anno del capolavoro di Zhang Yimou *Non uno di meno*,*Yige dou bu neng shiao*, premiato con il Leone d'Oro alla stessa Mostra del Cinema di Venezia. Il cinema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinese è anche e raramente se ne parla in occidente, un cinema costruito da grandi sceneggiatori come Liu Heng e Jia Zangke e lo stesso Zhang Yimou. E da grandi compositori di musica da film come il Morricone cinese Tan Dun e Zhao Jiping, compositore delle musiche dei capolavori di Zhsng Yimou e Cong Se. Inoltre, il cinema cinese tra i suoi tratti essenziali ha quello di aver visto protagoniste le donne fin dall'inizio della sua storia, con Greta Garbo cinese Ruan Lingyu. Poi descritta dal film omonimo del 1992 *Ruan Lingyu The actress* di Stsnley Kwan: oggi invece Gong Li è la maggiore attrice e la musa di film d'autore fra i più importanti dello stesso Zhang Yimou. Quanto poi agli effetti speciali ne sono maestri lo Spielberg dell'Asia, Tsui Hark e Wang Zixin. Nelle scenografie è considerato un grande creativo Huo Tingxiao. La forza visiva del cinema cinese sta anche nei film kolossal che non sono tali secondo la stessa accezione Hollywoodiana o europea o russa ma sono dei kolossal poetici, creati con un immaginario visivo del tutto differente dai modi occidentali. Il nuovo cinema cinese oggi è in pieno sviuppo e diffusione particolarmente in Africa e in Asia ma anche ben recepito in occidente. L'affermazione a livello internazionale del cinema cinese contemporaneo nasce negli anni'80 del secolo scorso, dopo la controversa epoca della Rivoluzione Culturale con la Quinta e poi la Sesta Generazione dei registi cinesi del cinema d'autore. Nella sua dinamica cronologica, infatti, il cinema cinese storicamente attraversa varie fasi: una prima fase agli albori del Novecento, una seconda effimera cronologicamente prima della Seconda Guerra Mondiale, una terza con la Rivoluzione di Mao e la nascita della nuova Cina dal 1949, una quarta negli anni '60 e '70 e infine una quinta in coincidenza con la quinta generazione dei cineasti. Da allora il cinema cinese ha avuto un'espansione progressiva internazionalizzandosi e uno sviluppo produttivo e industriale crescente, basandosi su una multipolarità dei centri produttivi, come avvenuto con Pechino e Shangai e caratterizzandosi come cinema d'eccellenza che rappresenta un'alternativa ideale e concreta al modello di cinema americano e occidentale e che introduce un nuovo sguardo sul mondo e una cifra stilistica orientale ma a vocazione universale, il cinema cinese come quello iraniano, come parte di quello indiano e di quello coreano del sud è cinema poesia, cinema dotato di una forte impronta poetica e dove l'uso spesso pittorico del colore è essenziale, tanto che Michelangelo Antonioni può essere accostato, come maestro del colore nel cinema, a Zhang Yimou. Negli anni '90 si è sviluppata la sesta generazione dei cineasti cinesi, seguita dagli autori della post sesta generazione. Una svolta determinante e uno spartiacque si ha con opere come *Sorgo Rosso* (1987) *Lanterne Rosse* e *Addio mia concubina* di Chen Kaige (1993): lo sviluppo esponenziale della creatività visiva cinese va di pari passo con lo sviluppo della società civile cinese e con le trasformazioni sociali e dell'economia.

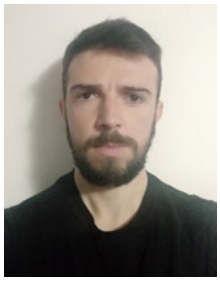
"Lanterne rosse" (1991) di Zhāng Yìmóu

Il cinema cinese di oggi è aperto al futuro, è fatto di immagini del futuro, anzi si nota una simbiosi e una sinergia tra alta tecnologia sperimentale cinese e cinema d'autore cinese e non solo negli effetti speciali. Anzi affetti speciali si possono definire, con un gioco filosofico di parole quelli del cinema d'autore nativo. È un cinema di poesia e di filosofia, quel che il cinema americano non può essere mai. Il cinema cinese oggi è un cinema tecnologico, a cinquant'anni da *Lanterne rosse.* Sulla genesi del cinema cinese è poco noto in occidente il fatto che con il teatro delle ombre la Cina ha anticipato di secoli la nascita del cinema: qualcosa di simile si trova nel mito della caverna di Platone, dove delle ombre sulle pareti di una caverna danno l'illusione dell'immagine: il cinema dunque come magnifica illusione ha origini archetipiche ideali anche nella cultura cinese più remota oltre che in quella greca antica. Cinema che esordiva in Cina come ricorda anche l'autorevole enciclopedia del cinema Treccani con lo spettacolo *Il monte Dinjun* opera teatrale del 1905 interpretata da Tan Xinpei, opera che beneficiò delle prime immagini riprese col metodo cinematografico in Cina : nell'estetica filosofica cinese il cinema è visto come parte del genere letterario, e del teatro come una forma di naturalismo espressivo visivo del nuovo teatro detto Xin Xi e della nuova letteratura cinese: per coniare un'espressione è una letteratura visiva o videoletteratura ma è anche una videopoesia e una poetica visiva. Inizialmente viene definito come cinema delle ombre elettriche proprio per distinguerlo dallo storico teatro delle ombre che a sua volta va raffrontato con l'esperienza di altro genere dell'ombra e dei sipari trasparenti nel teatro giapponese. In cinese dianguang dingxi è dunque la definizione nativa del cinema cinese come spettacolo delle ombre elettriche. Ombre danzanti si potrebbe dire parafrasando il Nietzsche della stella danzante. L'estetica cinese contemporanea invece è letteralmente proiettata nel futuro e si costruisce a partire dall'uso sapiente e artistico dell'alta tecnologia nel creare immagini in un ideale raccordo tra storia e futuro. Altra singolarità del cinema cinese del primo Novecento stava e lo ricordiamo nella curiosa ispirazione dei film dalla trama dei romanzi pubblicati sui giornali. Oggi invece il cinema cinese può vantare sceneggiatori di eccellenza e anzi la grandezza del cinema contemporaneo di Pechino nasce anche dalla qualitá delle sceneggiature. Storicamente è del 1921 il film *Yang Ruisheng* il primo lungometraggio cinese, opera di Ren Pengnian: è il tempo in cui nasce la Cina contemporanea e in cui la Cina si emancipa definitivamente dal mondo feudale, quel mondo e quell'educazione feudale citata da Pu Yi l'ultimo degli imperatori cinesi nei film a lui dedicati a cominciare dal capolavoro di Bernardo Bertolucci *L'ultimo Imperatore*. *Logong Zhi Aiquin* rimane invece il più antico film cinese arrivato a oggi, opera di Zhang Shichuan, ritenuto con Zheng Zhengqiu il precursore e fondatore del cinema cinese. Gli intellettuali e i cineasti anche nella Cina premaoista erano di sinistra e dalla parte del popolo; dunque, i film nascevano con un'impronta libera e popolare. All'Istituto cinematografico di Pechino e alla Cineteca nazionale di Pechino si sono formati pertanto molti grandi autori della quinta e della nuova e più recente generazione. Esso è stato riaperto nel 1978 dopo che nel corso della Rivoluzione Culturale in una fase della sua entropia culturale si erano privilegiati il teatro rivoluzionario e i balletti come forma espressiva a scapito dello sviluppo del cinema. Da Tien An Men 1989 in poi si è assistito a una vera evoluzione positivistica di tutto il cinema cinese che ha potuto valorizzare al meglio le sue potenzialità espressive. Oggi in conclusione si può dire che il cinema cinese in un mondo globalizzato multipolare sarà centrale e sostituirà progressivamente il centralismo poco democratico del soft power americano.

Anzi sarà interessante vedere come si svilupperà e evolverà il mondo del cinema declinato alla cinese e con l'industria e la produzione cinese insieme a quella indiana come maggiori produttori mondiali di cinema e in particolare di cinema d'arte in luogo dell'occidente e dell'America. Dopo la generazione dei maestri Zhang Yimou, Ning Yiang, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang e Xie Jin. Importante come raccordo fra quinta e successiva generazione va citato infine il contributo della regista Zhang Nuanxin autrice del manifesto del 1979 sulla attualizzazione del linguaggio visivo cinematografico cinese, esponente del nuovo cinema cinese e autrice del film *Quin Cun Ji* del 1986. A proposito di Italia va ricordata anche la formazione al Centro di Cinematografia sperimentale di Roma della regista Li Shaohong, regista di opere come *Hongfen,* del 1994, la Shaohong è la maggiore regista contemporanea cinese con Ning Ying, vanno ricordati anche gli esperimenti del nuovo cinema cinese come quelli del cinema di Zhou Xiaowen, di Huang Janyin autore negli anni '90 di una trilogia e quelli di Xie Fei, regista di *Niang Xu* Xiaoxiao, del 1986. Oggi la nuova e attuale sesta generazione vede protagonista Zhang Yuan allievo idealmente di Zhang Yimou ma con uno stile radicalmente differente e improntato al sociale.

Leonardo Dini

Storie che restano in piedi: going the distance e il senso della boxe nel cinema


Salvatore Uccheddu

C'è un luogo dove il mondo si restringe a pochi metri quadrati e il tempo si misura in respiri. Un luogo dove non esistono ruoli, protezioni o alibi: esiste solo il corpo, con la sua forza e la sua paura. È uno spazio illuminato come un altare e osservato come un giudizio.

Il cinema ha capito presto che quel luogo non è soltanto un ring, ma una metafora. Ogni incontro di boxe racconta una storia che va oltre chi combatte: parla di cadute pubbliche e resistenze silenziose, di uomini e donne messi all'angolo dalla vita prima ancora che da un avversario. In quel corpo che trema, colpisce, cede e prova a rialzarsi, il cinema riconosce la sua materia più antica: la fragilità esposta, la dignità in bilico, il desiderio ostinato di restare in piedi un secondo in più.

È per questo che, quando il cinema ha cercato un luogo capace di contenere tutto questo, ha trovato il ring.

Il ring come spazio primordiale del racconto

Pochi luoghi cinematografici sono riconoscibili quanto un ring di pugilato. Quattro corde, un quadrato di tela, luci che isolano lo spazio dal resto del mondo. Intorno, il buio. Dentro, due corpi e il tempo che scorre. È una scena che non ha bisogno di spiegazioni: è già dramma. Non servono scenografie elaborate né dialoghi esplicativi. Basta un pugile seduto all'angolo che respira a fatica, una mano che si alza lentamente a proteggere il volto, un arbitro che osserva da vicino. Il cinema, arte del movimento e dell'attesa, trova qui una forma perfetta: azione e sospensione, violenza e silenzio, tutto concentrato in pochi metri quadrati.

La boxe è uno degli sport più antichi, ma è anche uno dei primi spettacoli ad aver trovato nel cinema un alleato naturale. Già alla fine dell'Ottocento, quando il cinematografo era poco più di un'invenzione tecnica, gli incontri di pugilato venivano filmati come attrazioni visive. Le brevi riprese dei combattimenti, mostrate nelle fiere e nei primi teatri di proiezione, non raccontavano ancora storie, ma catturavano qualcosa di essenziale: il corpo in movimento, lo scontro, la caduta. Era un gesto primitivo e potentissimo. Prima ancora che il cinema imparasse a costruire narrazioni complesse, aveva già trovato nella boxe una forma di racconto elementare: due figure, un conflitto, un esito.

Cinema e pugilato crescono insieme come arti del tempo e dello sguardo. Entrambi vivono di durata, di attesa, di esplosioni improvvise. Entrambi mettono al centro il corpo umano come luogo di verità. Il pugile non può mentire: il suo affanno, la sua paura, la sua stanchezza sono visibili. Allo stesso modo, il cinema, con la sua macchina da presa, registra ciò che accade nel tempo reale, trasformando il movimento in racconto. Il colpo che parte, l'attimo prima dell'impatto, la caduta lenta verso il tappeto: sono già montaggio, già drammaturgia.

Robert De Niro e Martin Scorsese sul set di "Toro scatenato" (1980) di Martin Scorsese.

Non è un caso che il ring assomigli a un palcoscenico tragico. È uno spazio chiuso, regolato, luogo di un rituale. Come il teatro greco, ha regole precise, un tempo limitato, una comunità che osserva. E come nella tragedia, chi entra in scena sa che ne uscirà cambiato, spesso ferito. Il pugile sale sul ring così come un personaggio tragico entra nell'orchestra: sa che il conflitto è inevitabile e che il pubblico assisterà non solo a uno scontro fisico, ma a una prova morale. La caduta non è soltanto un fatto sportivo, è un evento simbolico. E il cinema, da sempre attratto dalla caduta e dalla possibilità di rialzarsi, ha riconosciuto in quel gesto la propria immagine riflessa.

Le origini: il pugile come eroe tragico del Novecento

Nel cinema classico hollywoodiano la boxe non è soltanto intrattenimento sportivo, ma uno specchio attraverso cui leggere le trasformazioni di una società che sta cambiando volto. Tra gli anni Trenta e Quaranta, mentre le città crescono, le disuguaglianze si fanno più visibili e il sogno americano mostra le sue crepe, il pugile diventa una figura ideale per raccontare l'uomo comune alle prese con un sistema più grande di lui.

Film come *Body and Soul* (1947), diretto da Robert Rossen, e *The Set-Up* (1949) di Robert Wise mostrano già un pugilato lontano dalla retorica eroica e dalla celebrazione del campione invincibile. I loro protagonisti sono uomini stanchi, logorati, spesso manipolati da manager senza scrupoli, intrappolati in un sistema che sfrutta i corpi e dimentica le persone non appena la loro resa viene meno. Il ring non è il luogo della gloria, ma l'ultimo spazio dove si può ancora rivendicare una forma di dignità personale.

In *Body and Soul*, il pugile interpretato da John Garfield è un uomo che sale la scala del successo sportivo solo per scoprire che ogni vittoria lo avvicina a una perdita morale. La boxe diventa il simbolo di un compromesso: per emergere bisogna accettare regole sporche, piegarsi a logiche economiche che trasformano l'atleta in merce. Il conflitto non è solo fisico, ma etico. Il pugile combatte contro l'avversario sul ring e contro il sistema fuori dal ring.

In *The Set-Up*, invece, la tragedia si consuma nel tempo stesso del film. La storia si svolge quasi in tempo reale, seguendo un pugile sul viale del tramonto che affronta un incontro già deciso a tavolino. Sa di dover perdere, ma sceglie comunque di combattere secondo coscienza. Non sale sul ring per la gloria, ma per non tradire sé stesso. La boxe diventa attesa, paura, resistenza silenziosa. Il pubblico osserva non tanto uno scontro sportivo, quanto un uomo che prova a salvare la propria dignità in un mondo che l'ha già archiviato.

Questi film segnano un passaggio fondamentale: il pugile non è più l'eroe trionfante, ma una figura tragica, simile ai personaggi del teatro classico. È un uomo che conosce il proprio limite, che combatte pur sapendo che la vittoria non cambierà la sua condizione. La boxe diventa così un destino sociale prima ancora che sportivo. Non è solo il luogo della sfida, ma quello della sopravvivenza.

Qui nasce una figura che il cinema non abbandonerà più: il pugile come uomo che viene dal basso, che ha nel corpo il proprio unico capitale, che misura il proprio valore in termini di resistenza più che di successo. Un uomo che lotta non soltanto contro un avversario, ma contro una condizione economica, culturale, esistenziale. Il ring diventa la metafora di un mondo in cui si combatte per non essere cancellati, e il cinema riconosce in questa lotta la propria materia narrativa più profonda.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il sogno e la dignità: l'America di Rocky

Con *Rocky* (1976) il pugilato entra definitivamente nell'immaginario popolare globale, ma ciò che rende il film qualcosa di più di una favola sportiva è la sua dimensione malinconica e profondamente americana. Il personaggio creato e interpretato da Sylvester Stallone non combatte per diventare ricco o famoso. Combatte per dimostrare di non essere invisibile, di esistere in un mondo che sembra aver già deciso il suo posto.

Rocky Balboa è un uomo ai margini: vive in un quartiere popolare di Philadelphia, svolge lavori umili, parla poco, viene sottovalutato da tutti. Non ha talento "puro" né carisma naturale. Ha solo resistenza. Il ring diventa il luogo in cui può chiedere al mondo di essere visto. La sua lotta contro Apollo Creed è, prima di tutto, una lotta contro l'anonimato sociale. Non cerca di diventare un mito, ma di sottrarsi all'irrilevanza. La celebre frase *"Cause all I wanna do is go the distance. Nobody's ever gone the distance with Apollo"* — voglio restare in piedi fino alla fine. Nessuno è mai rimasto in piedi fino alla fine con Apollo — riassume questa tensione: la vittoria non è il titolo, è la durata, la prova di poter restare, di non essere spazzato via.

La boxe qui diventa metafora del sogno americano, ma in una forma già incrinata. Siamo nell'America post-Vietnam, post-Watergate, in un periodo in cui la fiducia nelle istituzioni è fragile e il mito della scalata sociale comincia a mostrare le sue crepe. Il sistema non cambia, la povertà non scompare, le gerarchie restano intatte. Eppure, attraverso il gesto di salire sul ring e resistere fino all'ultimo round, Rocky conquista una dignità simbolica. È il cinema a concedergli ciò che la società non può: un riconoscimento, uno spazio di visibilità, una forma di riscatto morale.

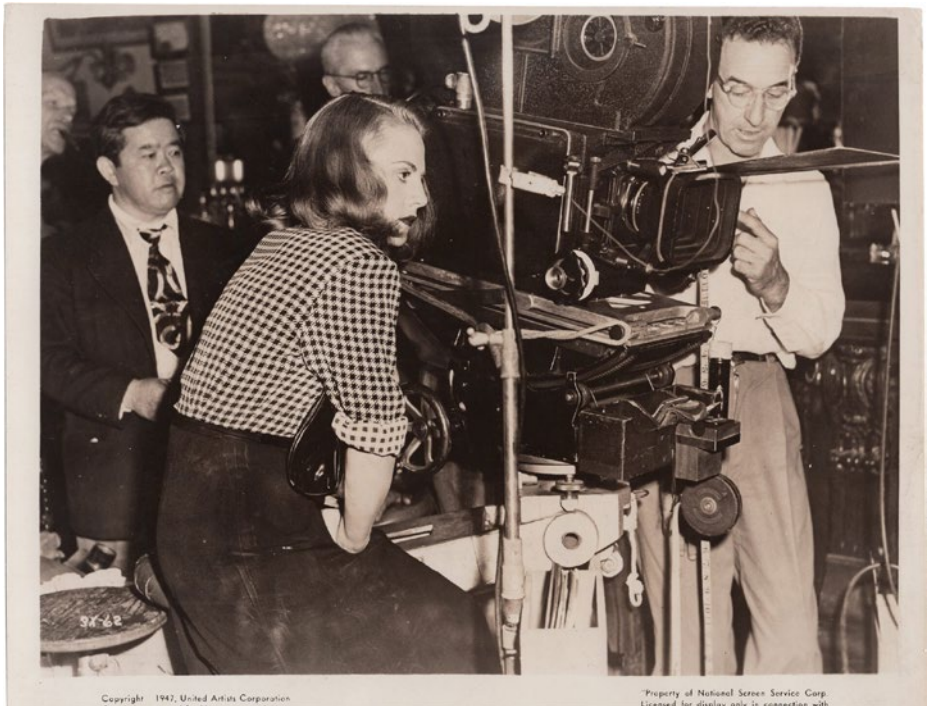
Il pugile diventa così figura di una nazione che vuole ancora credere nella possibilità di emergere, pur sapendo quanto sia fragile quella promessa. Rocky non vince il titolo mondiale, ma vince il diritto di essere rispettato. Ed è proprio questa misura umana, lontana dall'invincibilità, a rendere il film universale.

Perché la boxe piace così tanto agli Oscar

Il successo di *Rocky* agli Academy Awards — vinse l'Oscar come Miglior Film, oltre a regia e montaggio — non è un caso isolato, ma il segnale di un rapporto profondo tra il cinema pugilistico e il riconoscimento dell'industria.

I film sulla boxe piacciono agli Oscar per almeno tre ragioni fondamentali.

La prima è attoriale. Il pugile è un ruolo di trasformazione fisica ed emotiva estrema. Dimagrimenti, allenamenti, corpi segnati, movimenti studiati: l'attore "scompare" dentro il personaggio. Questa dedizione visibile diventa spesso sinonimo di prestigio artistico. Non è un caso che interpretazioni legate alla boxe abbiano portato premi a figure come Robert De Niro per *Raging Bull -Toro Scatenato-*, Hilary Swank per *Million Dollar Baby*, o Christian Bale per *The Fighter* (sebbene Bale interpretasse il ruolo di Dicky Eklund, allenatore del pugile Micky Ward interpretato invece da Mark Walberg). La boxe permette all'attore di mostrare il corpo come strumento drammatico totale.



"Anima e corpo" (1947) di Robert Rossen, uno dei primi grandi film a raccontare la boxe come dramma sociale

La seconda ragione è narrativa. I film pugilistici hanno una struttura classica, quasi archetipica: caduta, prova, sacrificio, confronto finale. Sono storie di sconfitti, outsider, uomini e donne ai margini. L'Academy ha sempre mostrato una predilezione per racconti di resilienza individuale, di lotta contro le avversità, di dignità nella sofferenza. La boxe offre tutto questo in forma concentrata e visivamente potente.

La terza e ultima ragione è simbolica. Il ring è una metafora perfetta e immediata. Non serve spiegare al pubblico cosa significhi essere messi all'angolo, cadere, rialzarsi. Sono immagini universali, leggibili in ogni cultura. Questo rende il pugilato un linguaggio cinematografico "trasparente", capace di unire spettacolo e profondità morale. È sport, ma è anche destino, classe sociale, identità, sacrificio.

In questo senso, il successo di *Rocky* agli Oscar segna un punto di svolta: la consacrazione della boxe non solo come genere popolare, ma come terreno legittimo per il grande cinema d'autore e per il riconoscimento istituzionale. Il ring, da luogo periferico e proletario, diventa centro simbolico del dramma umano. E l'Academy, premiando questi film, riconosce che dentro quei pochi metri quadrati si gioca qualcosa che va ben oltre lo sport.

Il lato oscuro: autodistruzione e mascolinità ferita

Se *Rocky* è il mito della resistenza, *Raging Bull* è la sua autopsia. Diretto da Martin Scorsese e interpretato da Robert De Niro, il film racconta la vita del pugile Jake LaMotta come un percorso di autodistruzione, dove il successo sportivo non coincide mai con la maturità umana. Anzi, più LaMotta vince sul ring, più perde fuori, come se ogni trionfo pubblico aprisse una frattura privata.

La boxe non è qui strumento di riscatto, ma linguaggio della violenza interiore. LaMotta combatte sul ring come combatte nella vita: senza controllo, incapace di distinguere amore e possesso, forza e brutalità. È un uomo che non sa parlare, non sa fidarsi, non sa fermarsi. La mascolinità che incarna è fragile e feroce allo stesso tempo, costruita sul dominio e destinata al crollo. Ogni colpo inflitto all'avversario è anche un colpo rivolto contro sé stesso, un modo per punirsi, per espiare un senso di inadeguatezza che non riesce a nominare.

Scorsese filma gli incontri come battaglie infernali, immerse in una luce accecante che cancella il contesto e lascia solo carne, sudore e sangue. Il bianco e nero non abbellisce, ma incide, rende la violenza quasi astratta e allo stesso tempo più reale. Il ring è una gabbia, non un palcoscenico di gloria: uno spazio chiuso dove LaMotta può finalmente dare forma alla propria rabbia, perché fuori non sa che farsene.

La vittoria non libera, consuma. Ogni incontro lascia il protagonista più solo, più sospettoso, più incapace di amare senza distruggere. Il pugile non è eroe, ma un uomo che usa il dolore come unico linguaggio possibile. In questo modo il film smonta dall'interno il mito virile costruito dal cinema precedente, mostrando quanto possa essere devastante un'identità maschile fondata solo sulla forza e sull'idea che resistere significhi non sentire.

Con *Raging Bull*, la boxe diventa così non il sogno di un riscatto, ma la radiografia di una ferita. Il ring non salva, rivela. E ciò che rivela è un uomo che sa combattere tutti, tranne sé stesso.

Il corpo che paga: fragilità, eredità, nuove identità

Con *Million Dollar Baby* di Clint Eastwood la

segue a pag. successiva

segue da pag precedente

boxe si spoglia definitivamente dell'aura eroica e diventa tragedia moderna. Maggie Fitzgerald non combatte per la fama, ma per affermare la propria esistenza in un mondo che non la vede. Il ring, che per tanti protagonisti del passato era stato spazio di riscatto, qui diventa un confine: luogo di possibilità, ma anche soglia oltre la quale il corpo può spezzarsi senza ritorno.

Il film affronta senza retorica il tema del limite fisico e della responsabilità morale. Il pugilato non è spettacolo, ma rischio reale, possibilità di danno irreversibile. La tragedia non nasce dalla sconfitta sportiva, ma dalla consapevolezza che ogni scelta compiuta sul ring ha un prezzo che il corpo paga per intero. La forza, qui, non è trionfo, ma esposizione. Anche la mascolinità si incrina nella figura del coach, incapace di proteggere chi ama e costretto a confrontarsi con la propria impotenza. La boxe diventa così il luogo in cui la vulnerabilità non può più essere negata.

A partire da questo passaggio, il cinema contemporaneo amplia lo sguardo e sposta l'attenzione dal mito individuale alla rete di relazioni che circonda il pugile. In *Girlfight*, diretto da Karyn Kusama e interpretato da Michelle Rodriguez, il ring diventa spazio di autodeterminazione femminile, un luogo dove la forza non serve a imitare un modello maschile, ma a ridefinire la propria identità. In *Creed*, invece, la boxe è eredità, memoria, peso del nome. Il protagonista non combatte solo contro un avversario, ma contro un passato che lo precede e lo ingombra.

In questi racconti il pugilato non è più soltanto una prova di forza, ma un confronto con la propria storia. La mascolinità non è più un blocco monolitico fondato sulla resistenza fisica, ma un terreno fragile e mutevole, attraversato da dubbi, legami familiari, bisogno di riconoscimento. Il pugile contemporaneo è figlio, allievo, erede: deve misurarsi non solo con i colpi ricevuti, ma con le aspettative, i traumi e le assenze che si porta dentro.

Il ring diventa così uno spazio di confronto con la memoria e con il limite. Non è più il luogo dove si dimostra di essere invincibili, ma quello dove si impara quanto si può perdere — e, nonostante questo, si sceglie comunque di salire tra le corde.

Identità, politica e parola: il caso Ali

In *Ali* di Michael Mann, il pugile non è solo atleta, ma figura politica e culturale. Muhammad Ali -interpretato da Will Smith- è corpo, voce e simbolo. Il ring diventa spazio globale, e la boxe linguaggio di resistenza contro il razzismo, la guerra e l'oppressione. Con *Ali*, il pugile smette definitivamente di essere solo individuo e diventa figura storica, punto d'intersezione tra sport, politica e identità collettiva.

Il film si muove in un periodo cruciale della storia americana: gli anni Sessanta e Settanta, segnati dal movimento per i diritti civili, dall'assassinio di leader come Malcolm X e Martin Luther King, e dalla frattura morale provocata dalla guerra in Vietnam. La scelta di Ali di rifiutare la leva militare non è un episodio marginale, ma uno dei momenti in cui lo sport entra frontalmente nel dibattito politico. Il suo corpo, fino ad allora celebrato come spettacolo, diventa improvvisamente terreno di scontro ideologico. Non è più soltanto un atleta, ma un cittadino che rifiuta di farsi strumento di uno Stato che non riconosce come giusto.

Qui la mascolinità non è silenziosa e chiusa, ma eloquente, pubblica, consapevole. Ali combatte anche con le parole, con la propria immagine, con la capacità di trasformare ogni intervista in un atto di affermazione identitaria. La sua sicurezza non nasce dal dominio, ma dalla coscienza di sé. In questo senso, la sua figura rompe con l'idea tradizionale del pugile come uomo che "parla solo con i pugni": Ali parla, provoca, argomenta, ridefinisce cosa significhi essere un uomo nero in America.

"Rocky" (1976) di John G. Avildsen. Sylvester Stallone sul ring durante le riprese

È inevitabile che un film come *Ali* romanzi la realtà. La complessità storica viene compressa in una struttura narrativa, le sfumature biografiche si organizzano in scene simboliche, alcuni conflitti vengono accentuati per chiarezza drammatica. Ma questa romanzatura non tradisce il senso della vicenda: lo traduce in forma cinematografica. Mann non realizza un documentario, ma un affresco epico, quasi un kolossal intimo, in cui la vita di un pugile diventa la storia di una nazione che si interroga su sé stessa.

La scelta di un respiro produttivo ampio, di una messa in scena elegante e ambiziosa, è parte del discorso. Raccontare Ali con i mezzi del grande cinema significa riconoscere che la sua vicenda supera i confini dello sport. È una biografia che tocca il mito, non perché semplifichi la storia, ma perché la restituisce nella sua dimensione simbolica. Il ring non è più soltanto il luogo di un incontro, ma uno spazio dove si riflettono tensioni razziali, politiche, culturali.

In questo modo il cinema mostra come la boxe possa essere non solo spettacolo fisico, ma coscienza storica. Il pugile non rappresenta più soltanto sé stesso, ma un'intera comunità. E ogni suo colpo, ogni sua parola, risuona ben oltre le corde del ring.

La boxe non ha soltanto fornito al cinema grandi storie: gli ha insegnato anche un modo di guardare. Intorno al ring è nato un vero e proprio linguaggio cinematografico fatto di prossimità e respiro. La macchina da presa entra tra le corde, si avvicina ai volti tumefatti, registra il suono sordo dei colpi che sembrano arrivare dritti al corpo dello spettatore. Il rallentatore dilata il tempo per mostrare la perdita di equilibrio, l'istante in cui la coscienza vacilla; la soggettiva del pugile porta chi guarda dentro la vertigine dello scontro, dove il mondo si restringe e il rumore si fa ovattato. Il montaggio imita il battito cardiaco, alternando esplosioni di violenza a pause sospese e silenzi carichi di attesa.

Il ring diventa così uno spazio sensoriale totale. Non è più soltanto un luogo da osservare, ma un'esperienza da attraversare. Il cinema non mostra semplicemente l'incontro: lo fa sentire, lo fa respirare, lo fa tremare. Trasforma lo scontro fisico in percezione, in tempo vissuto, in tensione condivisa tra lo schermo e chi guarda.

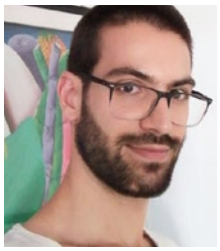
Ed è proprio qui che la boxe continua a parlare al cinema e, attraverso di esso, a noi. Perché il ring è la metafora più essenziale della condizione umana: uno spazio limitato, un tempo che scorre senza fermarsi, un dolore che non si può evitare e uno sguardo collettivo che assiste. Sul ring non si combatte per essere invincibili, ma per restare in piedi un secondo in più, per non cedere subito, per guadagnare ancora un respiro.

Il pugile cinematografico non è un supereroe. È un essere umano che cade davanti a tutti e che, quando trova la forza di rialzarsi, compie un gesto minuscolo e immenso insieme. È in quel gesto — fragile, imperfetto, ostinato — che il cinema riconosce la propria materia più profonda e la trasforma in racconto.

E così il ring resta, al centro del buio, come un luogo che appartiene meno allo sport che alla memoria. È lo spazio dove il corpo ha parlato quando le parole non bastavano, dove la forza ha rivelato la fragilità che cercava di nascondere, dove ogni caduta è stata una domanda e ogni rialzarsi una risposta provvisoria. Il cinema continua a tornare lì perché in quel quadrato di luce vede qualcosa che gli somiglia: il tentativo ostinato di dare forma al dolore, al tempo che passa, alla dignità imperfetta di chi, anche sapendo di poter perdere, sceglie comunque di restare sotto le luci ancora un istante, con un unico pensiero: andare alla distanza, *going the distance*.

Salvatore Uccheddu

Spider-man! Un'analisi della tavola d'esordio dell'Uomo Ragno, di Stan Lee e Steve Ditko



Davide Deidda

Oggi faremo un esercizio di osservazione mirata. Ci concentreremo su una singola pagina di fumetto. La tavola in questione è la prima tavola della prima storia di Spider-man. Pubblicata negli USA nel giugno del 1962 sul 15° (e ultimo) numero dell'antologico *Amazing Fantasy*, questa pagina rappresenta uno dei più famosi esempi di supereroe moderno, ulteriore tassello del mosaico iniziato l'anno precedente dalla Marvel con il primo numero dei *Fantastic Four:* il mosaico dei "supereroi con superproblemi".

Come promesso dalla copertina dell'albo, la tavola si apre con un grande titolo, *Spider-man!*, che ci annuncia il protagonista della storia (di appena 11 pagine), ovvero il nostro Uomo Ragno. Da notare il punto esclamativo, segno di interpunzione che chiude la quasi totalità delle frasi contenute nei balloon e nelle didascalie dei fumetti Marvel dell'epoca, che in questo caso ci anticipa che stiamo per assistere a uno spettacolo eccitante ed inusuale.

Prima pagina della storia Spider-man!

Tavola Originale della prima pagina della storia Spider-man! Da notare i segni di bianchetto che indicano la presenza iniziale di ragnatele attorno al titolo e al personaggio alla sua destra e il rifacimento del viso della ragazza (l'allora anonima Liz Allan), ad opera quest'ultimo di Al Hartley.

Alla destra del titolo, il primo disegno di Spider-man con in quale veniamo a contatto, se escludiamo quello della copertina (ad opera di Jack Kirby nelle matite e di Steve Ditko nelle chine) e il primo in assoluto del solo Ditko, che disegna interamente la tavola e il resto della storia (insieme ad Art Simek, che ne realizza il lettering e Stan Goldberg, che la colora). Le braccia eccessivamente lunghe e la postura scimmiesca sembrano suggerirci quasi una creatura ibrida, dove prevale l'umano, ma traspare un rimando alla parte ragnesca del personaggio. Inoltre, a differenza di un eroe erculeo come superman qua il fisico è asciutto, gli arti sottili ma suggerenti agilità, come quelli di un ragno appunto. A rimandare più esplicitamente all'aracnide abbiamo poi delle ragnatele sotto alle braccia del costume e una fantasia che rimanda ad esse a decorare lo stesso, che al centro del petto ha un ragno stilizzato. Le parti non decorate del costume, rosso, sono riempite con il nero. Il dibattito se in origine il costume di Spider-man fosse rosso e nero o rosso e blu è ancora aperto, e sebbene questo primo disegno sembri alimentare la prima tesi, è importante sottolineare che si tratta di un disegno piccolo e indicativo, che può aver adottato il nero pieno in quelle parti di costume per comodità di sintesi. Osserviamo infine gli occhi, sottili e penetranti.

Ad introdurci nella grande e unica vignetta di questa tavola abbiamo un box giallo dove il nostro Stan Lee (autore dei testi) ci presenta il nostro protagonista: *Vi piacciono i supereroi? In confidenza, noi fumettari li chiamiamo "eroi in costume" e, come sapete, ce ne sono a palate. Ma pensiamo che troverete il nostro* Uomo Ragno *almeno un po'... diverso!* (traduzione di Max Studios, Francesco Meo).

In effetti, considerando per convenzione l'inizio del fumetto supereroistico con la prima apparizione di Superman su *Action Comics* numero 1, nel 1938, siamo a quasi un quarto di secolo di storie a fumetti di eroi vestiti di maschere, mantelli e calzamaglie (in originale, al posto del nostro *"eroi in costume"* Lee scrive ironicamente "*Long Underwear Characters*", *"personaggi in intimo lungo"*), dunque non dovrebbe l'Uomo Ragno rappresentare una vera novità. Ma quel "diverso" premette un modo di (de)costruire l'eroe mascherato che non si era ancora visto.

Nessuna posa muscolare, nessuna azione spettacolare, nessuna lotta all'ultimo sangue con qualche mostruoso *villain:* Peter Parker, non ancora un supereroe, si presenta a noi come vittima, come perdente. Egli è da subito e primariamente un bullizzato, un reietto (cosa che sarà anche da eroe).

L'illustrazione che ci regalano i nostri autori è ambientata nel cortile della High School di Midtown e vede un giovane studente, triste, isolato e additato da una folla di coetanei che lo prendono in giro, divertiti, per la sua diligenza nello studio: *Ehi, gente, ci serve un altro per il ballo! Che ne dite di* Peter Parker? dice malevolmente il primo studente di spalle indicando Peter; *Stai scherzando?! Quel secchione non distinguerebbe un cha cha cha da un valzer!* prosegue un secondo, frontale, allungando la mano quasi a voler allontanare ulteriormente il ragazzo vessato; risponde infine, una fanciulla di profilo, dando le spalle a Parker e indicandolo con il pollice: Peter Parker? *Qui alla Midtown High School fa solo da tappezzeria!* (in inglese *he's midtown high's only professional wallflower* ovvero *lui è l'unico* wallflower *professionista della midtown high,* dove wallflower indica una persona molto timida, che sta appoggiata al muro durante una festa insomma qualcuno che "fa da tappezzeria").

Libri alla mano, testa leggermente chinata e sguardo sommesso, il giovane Peter suscita immediatamente compassione al lettore, che spera per lui un proseguo più luminoso.

Una tappezzeria però è presente alle spalle del nostro, e si staglia su di lui profetica, anticipandone il destino: l'ombra nera che Peter Parker proietta sul muro giallo alle sue spalle è quella di una figura eroica, in una posa antitetica alla sua, pregna di forza. Questa silhouette è circondata da una ragnatela che si spande a partire dal suo viso e che ospita incombente un'altra figura nera ma inconfondibile: quella di un ragno!

Nessun segno o parola sono di troppo o fuori posto: tutto mira a descriverci in maniera inequivocabile chi è Peter Parker e chi sta per diventare.

Il segreto del successo di questo personaggio è già qua, nella sua primissima tavola: *Spider-man* parla in maniera molto chiara e diretta, estremamente intelligente, e i suoi interlocutori sono i giovani americani degli anni 60, che si trovano ad abbracciare l'idea di leggere le storie di qualcuno che in fondo ha più cose in comune con loro che differenze.

Peter è un adolescente e dell'adolescenza si porta addosso i dolori, come il cambiamento del corpo (quale miglior allusione alla pubertà che l'acquisizione di superpoteri?) e la scoperta dell'ingiustizia del mondo.

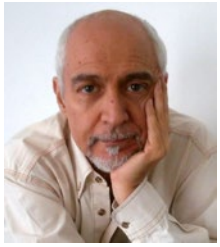
Per la prima volta nella storia del fumetto di supereroi l'eroe non è visto dalla società come tale e anzi ne deve subire lo scherno.

Stan Lee e Steve Ditko, lasciando la loro firma in chiusura di questa tavola, aprono un nuovo capitolo della storia dei *comics:* nulla sarà più come prima e ancora oggi chi si appresta a raccontare una storia di supereroi deve fare i conti con questo seminale capolavoro.

Davide Deidda

I dimenticati #128

Kinuyo Tanaka


Virgilio Zanolla

Era tutt'altro che brutta, ma il cinema giapponese ha visto attrici più belle; ha goduto di reputazione internazionale, e ricoperto più volte da par suo il ruolo di *femme fatale*, però non è mai stata una diva; con la sua presenza indelebile ha connotato alcuni capolavori dei migliori registi nipponici, eppure la sua figura è meno impattante di quella di sue colleghe come Setsuko Hara e Machiko Kyo; nel corso della sua cinquantennale carriera nella settima arte è apparsa in quasi trecento pellicole, passando dal rarefatto cinema muto a quello convulso e underground degli anni Settanta, senza che la sua personalità d'interprete concedesse alcun vezzo alla moda del momento, ciò che l'ha resa molto amata dal pubblico del Sol Levante. Ma Kinuyo Tanaka, la 'dimenticata' di questo numero, oltre che attrice versatile e di squisita sensibilità è stata anche la prima donna giapponese a dirigere in piena autonomia dei film: ben sei, e come vedremo, tutte opere d'indiscutibile qualità.

Nata il 29 novembre 1909 a Shimonoseki, una popolosa città della prefettura di Yamaguchi, nel sud del Giappone, Kinuyo era l'ultima di otto fratelli in una famiglia della media borghesia. All'età di appena un anno e mezzo le morì il padre, evento che spinse i due fratelli maggiori a lasciare la città per guadagnarsi da vivere, cosicché la madre e i figli più piccoli restarono per un lungo periodo in balìa di se stessi. Fin da bambina, Kinuyo mostrò di avere le idee chiare: infatti a nove anni decise di abbandonare gli studi per unirsi alla Compagnia operistica Biwa, cominciando presto a guadagnare piccole somme, con le quali contribuì non poco alle scarse entrate della famiglia (la quale, per inciso, continuò a mantenere per il resto della vita), che nel frattempo si era trasferita più a nord, nell'attivissima Òsaka. Dodicenne, la sua figura esile e aggraziata si fece rapidamente notare nei palcoscenici di vari teatri, finché nel 1923 seppe cogliere la sua grande occasione, originata da un'enorme disgrazia, lo spaventoso terremoto che il 1° settembre di quell'anno mieté tra morti e dispersi oltre 160.000 vittime, devastando Tokio e l'intera regione del Kantō: in tale situazione, le maestranze del giovane cinema nipponico decisero di traferirne l'industria a Kyoto, che dista meno di 60 km da Osaka. Uno dei fratelli di Kinuyo trovò lavoro presso la Shochiku Shimokamo Co. Ltd, una delle più antiche e prestigiose aziende di spettacolo giapponesi, che da qualche anno aveva avviato con successo anche la propria produzione cinematografica. Fu lui a presentare la sorella ai responsabili della Shochiku, che furono molto bene impressionati da lei, giacché l'anno seguente, appena quattordicenne, Kinuyo esordì davanti alla macchina da presa col piccolo ruolo di domestica in *Genroku omna* di Hôtei Nomura (1924). Allo stesso anno risale la sua interpretazione di Oharu in *Mura no bokujō* di Hiroshi Shimizu, un regista appena ventunenne ma di discreta personalità, che tre anni dopo lei avrebbe sposato, divorziando però dopo un solo anno di matrimonio. Collaboravano con la Shochiku altri registi di non minore talento: come Heinosuke Gosho, che nel '27 le assegnò il primo ruolo da protagonista in *Hazukashii Yume*, pellicola purtroppo perduta, e Yasujirō Ozu, del quale nel '29 apparve nei panni di Machiko nella commedia *Mi sono laureato, ma...* (Wasei kenka tomo-

dachi), di cui restano solo 11 minuti di girato, e in altri vari film, che in quegli anni la videro in ruoli a volte prossimi a quelli di donna fatale di stampo hollywoodiano, come la Tokiko del drammatico *La donna della retata* (Hijosen no onna, '33). Il decennio dei Trenta vide Kinuyo affermarsi sullo schermo nella parte della ragazza emancipata ma di gran cuore, piuttosto simile alle Jean Arthur e Barbara Stanwyck delle coeve commedie americane dirette da Frank Capra. Intanto, nel 1931 ella prese parte al primo film sonoro giapponese impersonando la moglie di Shibano nella commedia *Madamu to nyobo* di Gosho. Sfruttando appieno la sua popolarità lavorava a pieno ritmo, giungendo in certi anni ad apparire in più di dieci film (nel '29 in quattordici, nel '32 in dodici): e a testimoniare la fama di cui godeva presso il pubblico restano alcune pellicole che riportano il suo nome nel titolo (*Kinuyo monogatari* di Gosho, '30; *Joi Kinuyo sensei* di Yoshitarō Nomura, '36; *Kinuyo no hatsukoi* dello stesso, '40).

Negli anni Trenta Kinuyo lavorò con altri registi di vaglia, spesso apparendo nelle loro pellicole più significative: con Kiyohiko Ushihara (*Shingun*, '30), Teinosuke Kinugasa (*Chushingura*, '32), col citato Hôtei Nomura (*Onna keizu*, '34), e con Yasujirō Shimazu (*Okoto e Sasuke*, '35), Taizō Fuyushima (*Bancho sarayashiki*, '37), Minoru Shibuya (*Haha to ko*, '38), Hiromasa Nomura (*Aizen Katsura*, '38) e altri ancora, tra cui naturalmente Ozu, col quale si legò in grande amicizia e profonda stima reciproca: l'ultimo film in cui egli la diresse risale al '58.

La svolta, tuttavia, avvenne a partire dal 1940, quando Kinuyo conobbe Kenji Mizoguchi, passato l'anno prima a lavorare per la Shochiku e destinato a diventare uno dei più grandi registi della storia del cinema nipponico: sotto la sua direzione interpretò Ochika nel drammatico *Una donna di Osaka* (Naniwa onna), ambientato nel mondo del teatro di marionette e per buona parte perduto. Nel corso dei prossimi quattordici anni Kinuyo lavorò in altrettanti film di Mizoguchi - tutti drammatici, e quasi tutte opere di altissimo valore - dando vita a personaggi anche molto diversi tra loro: contadine, prostitute, geishe, giovani ingenue, mogli avvilite e madri di famiglia, amanti tormentate... Egli farà di lei la propria musa, segnando una delle più feconde collaborazioni artistiche della storia del cinema del Sol Levante. Tra i suoi personaggi, si distinguono la Shinobu di *Miyamoto Musashi* ('44), che risolta a vendicare l'assassinio del fratello, finisce per rinunciare alla violenza e implicitamente all'amore per farsi monaca buddista; la coraggiosa avvocatessa Hiroko Hosokawa che si batte per l'emancipazione femminile ne *La vittoria delle donne* (Josei no shori, id.); la Okita di *Utamaro e le sue cinque mogli* (Utamaro o mehuru go-nin no onna, '46), modella e amica del noto pittore di geishe, che per reagire all'oltraggio di un tradimento uccide il fidanzato e la sua nuova amante Takasode; la vedova Fusako de *Le donne della notte* (Yoru no onna tachi, '48), una donna onesta che precipitata per necessità nel vortice della prostituzione, decide di redimersi, salvando oltre a se stessa anche una sua giovane collega; l'attivista femminista Eiko Hirayama de *Il mio amore brucia* (Waga koi wa moenu, '49); l'infelice Michiko Akiyama de *La signora di Musashino* (Musashino fujin, '51), moglie frustrata di un algido intellettuale; l'ex prostituta O-Haru de *La vita di O-Haru donna galante* (Saikaku

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

inchidai onna, '52), che ripercorre i momenti salienti della sua tristissima vita; la tenera Miyaki de *I racconti della luna pallida d'agosto* (Ugetsu monogatari, '53), moglie e madre fidente e premurosa, dall'infelice sorte; la Tamaki de *L'intendente Sansho* (Sansho dayu, '54), un'altra intensa figura di donna provata dalle orrende avversità che le ha riservato la vita; e l'Hatsuko Mabuchi di *Una donna di cui si parla* (Uwasa no onna, id.).

Premiatissima in patria, il successo internazionale ottenuto da alcuni di questi film (al Festival di Venezia tra il 1952 e il '54 *La vita di O-Haru donna galante*, *I racconti della luna pallida d'agosto* e *L'intendente Sansho* ottennero tre Leoni d'Argento) fece dell'attrice-feticcio di Mizoguchi un personaggio quasi mondano, nonostante il carattere schivo e tranquillo di Kinuyo, che nel '49 era già stata invitata ad Hollywood, raccogliendo grandi consensi e venendo fotografata con Bette Davis, Van Johnson, John Wayne, Janet Leigh e altri suoi celebri colleghi della Mecca del cinema.

Paradossalmente, la collaborazione con Mizoguchi s'interruppe nel '54, proprio nel momento di maggior successo per entrambi. Il fatto era che fin dal principio degli anni Cinquanta Kinuyo aveva mostrato interesse per la regia, manifestando il desiderio di mettersi alla prova anche dietro la macchina da presa. Fino a quel momento, quel passo l'aveva osato soltanto un'altra donna, Tazuko Sakane (Kyoto, 1904-1975), collaboratrice di Mizoguchi in qualità di assistente alla regia, montatrice e sceneggiatrice di alcune sue pellicole. Ella aveva chiesto da tempo alle maestranze della Daiichi Eiga, la casa di produzione per la quale Mizoguchi lavorava allora, il permesso per poter dirigere un film, scontrandosi con un muro di ostilità e preconcetti sessisti: finché nel 1936 riuscì a dirigere *I nuovi vestiti* (*Hatsu sugata*) che venne però quasi ignorato da pubblico e critica, e oggi si ritiene perduto; dopo alcuni anni trascorsi in Cina e in Manciuria a realizzare documentari, tornata in patria Tazuko diresse nel '43 il corto *Kaitaku no hanayome*, dopodiché restò nel cinema limitandosi però alle sue prime occupazioni.

Seppure al vertice del successo, Kinuyo pensava responsabilmente al futuro: aveva ormai passato i quarant'anni, ed era consapevole che i ruoli da protagonista presto le sarebbero stati preclusi, e «anche se fossi passata a ruoli di secondo piano, non ne avrei trovati molti che avrei voluto interpretare. Così è cresciuto il desiderio di diventare regista, per dare ad attrici emergenti le parti che non potevo più interpretare». Ella comunque volle dapprima imparare il mestiere: nel '53 chiese e ottenne dall'amico regista Mikio Naruse, che l'aveva diretta in alcuni pregevoli film di successo quali *Ginza keshō* ('51), di assumerla come «terzo assistente alla regia» per le riprese di *Ani imoto*: esperienza che per lei si rivelò preziosissima. Quell'anno stesso, Kinuyo esordì nella regia col primo dei sei film che diresse, il drammatico *Lettere d'amore* (Koibumi, '53), dove riservò una parte anche a se stessa, quella della padrona di casa.

Davanti al suo coraggioso spirito d'iniziativa la comunità nipponica della settima arte si divise tra scettici e sostenitori. Certo, essendo una grandissima attrice Kinuyo aveva per così dire le spalle larghe, potendo meglio di Tazuko far fronte a critici e detrattori, che non mancarono. Trovò ad appoggiarla Ozu, Naruse e Keisuke Kinoshita, altri colleghi tiepidi, e ad opporsi, singolarmente, proprio Mizoguchi: ciò che portò alla rottura della loro amicizia e alla fine della loro straordinaria collaborazione artistica. Forse però la posizione di lui si può, se non giustificare, almeno in parte spiegare. Come già Pirandello, Mizoguchi aveva la moglie vittima di gravi problemi mentali; non sappiamo se i suoi rapporti con Tazuko siano stati solo professionali: correva voce che quest'ultima fosse lesbica, ma si sa che nel '43, quando la sua consorte venne internata in una casa di salute mentale, lui chiese alla sua assistente di sposarlo, ricevendo un rifiuto. Ignoriamo anche se i rapporti di Mizoguchi con Kinuyo siano stati esclusivamente professionali: il suo rifiuto di aiutarla nella regia potrebbe essere stato motivato, più che da un bieco sessismo di cui con Tazuko non aveva certo dato prova, dal timore che a Kinuyo fosse riservata una sorte analoga a quella di Tazuko, sebbene a differenza di quest'ultima lei potesse contare sulla sua popolarità d'attrice mai in declino.

Kinuyo Tanaka in "Chibusa yo eien nare" di Kinuyo Tanaka, (1935)

Kinuyo Tanaka "La vita di O-Haru donna galante" (1952) di Kenji Mizoguchi (1952)

Kinuyo Tanaka e Toshiko Iizuka in "Danjuro sandai" (1944) di Kenji Mizoguchi

In effetti, grazie probabilmente più al suo nome che alle loro qualità intrinseche, peraltro indiscutibili, le sei pellicole che ella diresse tra il '53 e il '62, prodotte da alcune delle principali case di produzione giapponesi - oltre a *Lettere d'amore*, la commedia romantica *La luna è sorta* (Tsuki wa noborinu, '55), il dramma biografico *Chibusa yo eien nare* (id.), il melodramma *Ruten no ōhi* ('60), primo film a colori e in Cinemascope da lei girato, il dramma sociale *Le ragazze della notte* (Onna bakari no yoru, '61) e il dramma storico *L'amore sotto il crocifisso* (Ogin-sama, '62) - ebbero tutte una buona visibilità e riscontri di stima. Gli argomenti trattati, del resto, non potevano lasciare indifferenti: al centro di essi vi è sempre la donna, la sua ansia di emancipazione, la lotta contro ogni forma di emarginazione sociale e contro lo spettro atavico della prostituzione, sorte alla quale molte erano destinate per bisogno. Kinuyo mostrò nell'affrontarli sorprendente talento, una grande sensibilità e insieme una coraggiosa crudezza; il suo valore di regista è stato riconosciuto appieno soltanto di recente.

A fine anni Cinquanta la cinematografia nipponica registrò un momento di crisi. Kinuyo, che si era sempre detta orgogliosamente «sposata con il cinema», e che oltre a ritagliarsi ruoli di contorno nella maggior parte dei film diretti, apparve ancora in qualche pellicola significativa, come *La leggenda di Narayama* di Kinoshita e *Higanbana di* Ozu (entrambi '58), *Il fratello minore* (Ototo, '60) di Kon Ichikawa, e *Barbarossa* (Akahige, '65) di Akira Kurosawa, iniziò a lavorare anche per la televisione. L'ultimo film di spessore a cui prese parte, per il quale nel '75 venne premiata con l'Orso d'Argento come migliore attrice al Festival di Berlino, fu *Sandakan hachi-ban shokan* ('74) di Kei Kumai. Tre anni dopo, il 21 marzo 1977, si spense a Tokio vittima di un tumore al cervello, all'età di settantasei anni, tre mesi e ventun giorni.

Virgilio Zanolla

Fotografare i fotografi

Josef Koudelka: il mondo ai margini

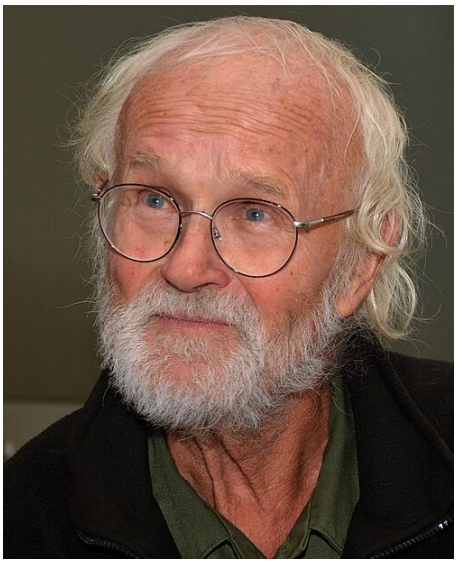
Le cose non sono interessanti per ciò che sono, ma per ciò che diventano nelle immagini
Josef Koudelka

Moreno Diana

Nel panorama della fotografia contemporanea, pochi sono stati i fotoreporter che hanno saputo raccontare la storia e l'essenza dell'essere umano come lui, ricoprendo una posizione unica e stilisticamente individuabile. Non è solo un fotografo di grande maestria tecnica, ma è un autore che ha saputo trasformare la macchina fotografica in uno strumento di testimonianza storica ed espressione personale. La sua opera attraversa alcuni dei temi più importanti dello scorso secolo: l'esilio, la repressione politica, l'identità, la marginalità e il rapporto tra l'uomo e il territorio, che ha descritto con un approccio diretto e genuino. Josef Koudelka nasce nel 1938 a Boskovice, in Cecoslovacchia. In un primo momento il suo percorso non sembra destinato all'arte: studia infatti ingegneria aeronautica a Praga. Tuttavia, già durante gli anni universitari, sviluppa una forte passione per la fotografia, inizialmente legata al mondo del teatro. Fotografare attori e scene teatrali gli permette di affinare il suo sguardo sulla gestualità, sul movimento e sull'intensità emotiva, elementi che resteranno centrali in tutta la sua produzione. Negli anni Sessanta, inizia a dedicarsi a progetti personali, allontanandosi da uno stile puramente tecnico o illustrativo.

Usa quasi esclusivamente il bianco e nero per eliminare distrazioni dal colore e per rendere le immagini più drammatiche e intense. Le luci e le ombre sono nette ed aumentano il senso di tensione ed emozione. Le composizioni a volte non sono perfette, a volte sono inclinate o tagliate trasmettendo un senso di movimento e instabilità. Egli crea, intenzionalmente, aree fuori fuoco per isolare e fare dirigere lo sguardo di chi osserva sul soggetto principale. È in questo periodo che nasce il lavoro sui Rom, una comunità spesso esclusa e discriminata, che l'artista ritrae con uno sguardo intimo, rispettoso e potente. Nasce così il reportage intitolato *Gypsies*. Questo lavoro, le cui immagini mostrano la vita quotidiana di queste popolazioni nomadi in diversi paesi dell'Europa orientale e occidentale, rappresenta una svolta decisiva nella sua carriera. Non si tratta di un reportage puramente documentaristico, ma di un racconto vissuto dall'interno: Koudelka trascorre lunghi periodi con le comunità che fotografa, condividendone difficoltà e momenti di festa in cui i soggetti guardano spesso in macchina, seppur con estrema naturalezza. In queste immagini emerge già uno dei temi fondamentali dell'autore: vivere ai margini può significare esclusione, ma anche resistenza e identità. Il momento che segna profondamente la vita e la carriera di Koudelka è il 1968. Durante l'invasione sovietica della Cecoslovacchia, che mette fine alla Primavera di Praga, il fotografo scatta immagini diventate iconiche: carri armati nelle strade, cittadini che protestano, orologi che segnano il tempo della fine della libertà. Questi scatti fanno il giro del mondo e diventano una testimonianza fondamentale della repressione politica durante la Guerra Fredda. Per motivi di sicurezza, le immagini vengono inizialmente pubblicate in forma anonima. Poco dopo, Koudelka è costretto a lasciare il suo paese e inizia una lunga vita da esule. L'esperienza dell'esilio diventa, così, il cuore della fotografia di Koudelka. Nel libro Exiles, una delle sue opere più importanti, egli racconta la solitudine, lo sradicamento e la ricerca di un luogo nel mondo. Le immagini non sono legate a un paese preciso: potrebbero essere ovunque, proprio come la vita di chi non ha una vera patria. Qui la fotografia smette di essere solo documento e diventa linguaggio emotivo. Le persone, gli spazi vuoti, i gesti sospesi trasmettono un senso di instabilità e di libertà allo stesso tempo. L'esilio, per Koudelka, è sofferenza, ma anche possibilità di guardare il mondo senza confini prestabiliti. Non fotografi ciò che vedi, ma ciò che sei, dichiara sovente. Negli anni successivi, amplia il suo sguardo verso il paesaggio, utilizzando spesso pellicole in formato panoramico. Tuttavia, i suoi non sono paesaggi tradizionali o evocativi: sono territori segnati dall'intervento umano, dalla storia, dalla violenza o dall'abbandono. Muri, confini, rovine e spazi abbandonati diventano simboli visivi delle crepe politiche e sociali del mondo contemporaneo. Il progetto *Wall*, dedicato al muro di separazione tra Israele e Palestina, è un esempio emblematico di come Koudelka utilizzi il paesaggio per parlare di conflitti, divisioni e potere. Un artista importante, profondo e attento, perché dimostra che la fotografia può essere allo stesso tempo arte e responsabilità civile. Le sue immagini non cercano la bellezza fine a sé stessa, ma una verità forte, spesso scomoda. Il suo stile, fatto di bianco e nero intenso, composizioni libere, ha influenzato le generazioni successive. Membro dell'agenzia Magnum Photos, è oggi riconosciuto come uno dei più grandi fotografi del nostro tempo. La sua opera ci ricorda che scattare un'immagine non significa solo vedere, ma prendere posizione, conservare la memoria e dare voce a ciò che rischia di essere dimenticato proprio come raccontano anche le sue parole: *Le mie fotografie non sono documenti, ma domande.*

Moreno Diana



Josef Koudelka (Boskovice, ex CS, 1938)

Invasione di Praga (Agosto 1968)

Gypsies (Cecoslovacchia 1966)

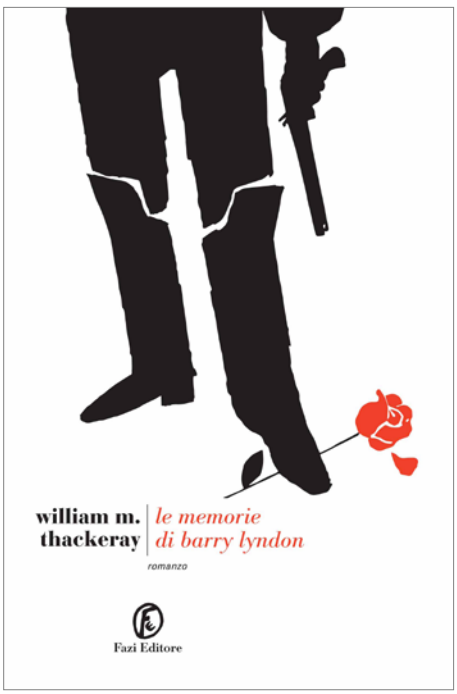
Wall (Gerusalemme Est 2008)

Barry Lyndon. Grandezze e miserie di un cialtrone settecentesco

Fabio Massimo Penna

"I servizi di cui Mr. Barry qui parla sono stati da lui descritti in termini molto dubbi, e sospettiamo che l'abbia fatto a bella posta. È più che probabile che fosse incaricato di servire a tavola gli stranieri di passaggio a Berlino e riferire al ministro della polizia qualsiasi notizia su di loro che potesse interessare il governo" (William M. Thackeray, *Le memorie di Barry Lyndon*, Fazi editore, Roma, 2015). Barry, entrato nell'esercito e divenuto gentiluomo militare di fiducia del capitano Potzdorff, diviene informatore dell'ufficiale e riesce a riportargli alcuni segreti di stato carpiti con metodi da esperta spia. Ma è lo stesso autore de *Le memorie di Barry Lyndon* (1844), William Makepeace Thackeray, a smentire nelle note a piè di pagina il suo protagonista, come abbiamo visto nell'incipit dell'articolo. D'altronde Tommaso Giartosio, nella sua introduzione al romanzo, non si fa scrupoli nel definire Redmond Barry "una canaglia in buona fede" (Tommaso Giartosio, *Nascita, fortuna e (imprevista) innocenza del personaggio moderno in William M. Thackeray*, op. cit.). Nel film *Barry Lyndon* (1975), che Stanley Kubrick trae dal romanzo, l'iniziale drammatica e affascinante scena di un duello, nel quale è coinvolto il padre di Barry, è ridimensionata dalla voce narrante che afferma come la contesa sarebbe stata generata da una banale e triviale disputa per la vendita di alcuni cavalli. Scaltro arrampicatore sociale, Redmond Barry è un uomo disposto a tutto pur di ottenere un titolo nobiliare. Infatti, sposa Lady Lyndon al solo fine di poter aggiungere l'aristocratico cognome dei Lyndon a quello plebeo dei Barry. Thackeray avverte sin dalle prime pagine il lettore che le vanterie con le quali si pavoneggia il suo eroe vanno prese per quelle che sono, ovvero delle innocue smargiassate tese a elevare di tono le miserie della sua esistenza. Sin dall'inizio Redmond afferma di discendere da una nobile stirpe mentre, in realtà, proviene da una modesta famiglia irlandese. Nella nota riportata a inizio articolo, lo scrittore nato a Calcutta non risparmia altre pesanti bordate al suo personaggio che aveva a più riprese evidenziato il suo coraggio indomito e il suo valore di spadaccino: "E quanto ai duelli affrontati da Mr. Barry, possiamo avanzare qualche dubbio sul fatto che siano stati davvero così numerosi?" (William M. Thackeray, op. cit.). Più Redmond prova a circondare la propria immagine di un alone mitico più Thackeray si diverte a sabotare tale tentativo. Nella pellicola di Kubrick Redmond fugge dall'Irlanda dopo un duello con il capitano Quin. Il ragazzo crede di aver ucciso lo spasimante della cugina Nora ma in verità la morte dell'ufficiale inglese è una messinscena atta ad allontanare il nostro eroe dall'Irlanda. Anche l'evento che determina tutto lo svolgimento dell'esistenza di Redmond non è altro che una finzione. Quello de *Le memorie di Barry Lyndon* è un mondo dominato dalle menzogne e dall'ipocrisia. Nulla è come sembra. Redmond sposa Lady Lyndon non per amore ma perché desidera ottenere il titolo nobiliare che lei porta in dotazione dopo la morte dell'aristocratico marito Charles Lyndon. La sua tremenda condotta matrimoniale è sottolineata da Thackeray nelle note che aggiunge al romanzo: "Da queste curiose confessioni si direbbe che Mr. Lyndon maltrattava sua moglie in tutti i modi possibili: le impediva di andare in società, la costringeva con mezzi brutali ad alienare i suoi beni, sperperava tali beni al gioco e nelle taverne, le era apertamente infedele e, quando lei si lamentava, minacciava di toglierle il bambino" (William M. Thackeray, op. cit.). Il Redmond Barry di Kubrick mantiene esplicitamente dell'eroe del romanzo solo la propensione alle continue scappatelle extraconiugali, che vanno da quelle con la servetta di turno a quelle con le giovani nobildonne che frequentano il castello dei Lyndon. Il tutto sotto gli occhi della avvilita moglie e della servitù. Per uno strano scherzo del destino la fortuna del romanzo *Le memorie di Barry Lyndon* sembra seguire la stessa sorte del suo protagonista. Considerato da molta critica un classico della letteratura mondiale è, nei fatti, un'opera minore di Thackeray, tanto che, spesso, nelle note biografiche sull'autore che ne accompagnano i libri non viene ricordato. Il nome dello scrittore inglese rimarrà nella storia della letteratura soprattutto per *La fiera delle vanità* (1848), rappresentazione graffiante della vita inglese dei primi anni dell'Ottocento. *Le memorie di Barry Lyndon*, invece, è il classico romanzo ottocentesco di ascesa e caduta, scritto in uno stile solido e tradizionale, che intrattiene e fa riflettere il lettore pur senza toccare mai vertici letterari. Se il romanzo non si stacca da un livello medio di qualità, *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick è un autentico spettacolo per gli occhi. La pellicola del grande regista newyorkese può essere considerata una sorta di *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-19227) di Proust della settima arte. Come l'eleganza e la preziosità della scrittura proustiana prevalgono sul contenuto della *recherche* così lo splendore delle immagini di Kubrick sovrasta il soggetto del film. La maestria verbale e l'abilità stilistica dello scrittore francese sembrano trovare il loro equivalente cinematografico nel virtuosismo dei movimenti della macchina da presa di Kubrick. L'estetica di *Barry Lyndon* rinvia alla pittura inglese del Settecento. Le indimenticabili panoramiche di Kubrick sono un dichiarato omaggio ai paesaggi romantici di Thomas Gainsborough (1727-1788) e di Joseph M. W. Turner (1775-1851). Ancora più evidenti appaiono i riferimenti a William Hogarth (1697-1764) e nello specifico la scena in cui la madre e due servitori vanno a recuperare Redmond ubriaco in una locanda replica uno dei dipinti della serie del *Matrimonio alla moda* (1744) e a Johann Heinrich Fussli (1741-1825), pittore svizzero legato alla cultura figurativa inglese, il cui *Incubo* (1782) sembra riprodotto in maniera perfetta nella sequenza della follia di Lady Lyndon. Inoltre, il regista americano per far mantenere allo spettatore il giusto distacco dalla materia narrata (come abbiamo visto in maniera tendenziosa dal protagonista) non potendo avvalersi del trucco di Thackeray di smentire le parole del suo eroe nelle note a piè di pagina ricorre all'impiego della voce fuori campo. Su di una cosa scrittore e regista, però, si mostrano pienamente d'accordo: Redmond Barry è un avventuriero fanfarone ed egocentrico del quale bisogna, in qualsiasi momento, diffidare.

"Barry Lyndon" (1975) di Stanley Kubrick

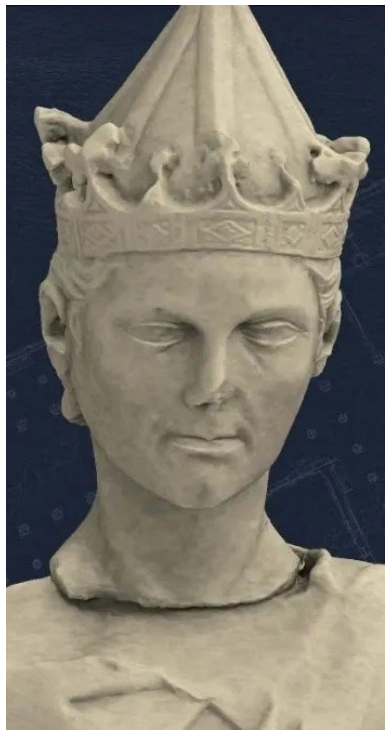


Fabio Massimo Penna

Enrico VII, l'imperatore bollito in Toscana

Maria Rosaria Perilli

Erano gli inizi del '300, in Italia infuriava la lotta fra Guelfi e Ghibellini, e proprio allora Dante scriveva la Divina Commedia citando, nel XXX canto del Paradiso, "(...) l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia/ verrà in prima ch'ella sia disposta», ossia Enrico VII di Lussemburgo, il savio sovrano che a suo avviso avrebbe dovuto porre l'Italia sotto il controllo imperiale mettendo così fine al potere temporale della Chiesa, assoggettata da pochissimo alla Cattività Avignonese (1309 – 1377). Imperatore del Sacro Romano Impero, disceso in Italia nell'ottobre 1310 e impegnato per tre anni in complesse vicende politiche e militari, Enrico VII, dopo essere stato incoronato re d'Italia con la Corona Ferrea a Milano il 6 gennaio 1311, tentò di ricevere l'incoronazione papale a Roma, fondamentale per il riconoscimento della sua autorità. Clemente V ritrattò però l'impegno, e l'incoronazione di Enrico VII avvenne il 29 giugno 1312 in Laterano a opera di tre cardinali ghibellini a lui fedeli. Subito dopo la cerimonia, si diresse verso la Toscana per piegare le fazioni guelfe e, dopo diversi mesi trascorsi a Pisa – città ghibellina a lui assai cara e rifugio forzato a causa di una malattia che lo affliggeva da tempo – nel luglio 1313 si mosse verso Sud per affrontare l'acerrimo rivale Roberto d'Angiò. Purtroppo, lungo il cammino, i segni dell'infezione si aggravarono e, nella speranza di una miracolosa guarigione, Enrico si fermò presso una sorgente termale a Buonconvento, in provincia di Siena, dove spirò il 24 agosto, a soli 38 anni. Alcuni ipotizzarono un avvelenamento, altri la malaria, altri ancora attribuirono la morte alla malattia stessa, ma nessuna di tali congetture si rivelò fondata. A seguito di un'indagine approfondita e rigorosa, il professor Francesco Mallegni, docente dell'Università di Pisa e direttore del Museo archeologico dell'Uomo di Viareggio, ha risolto il mistero che per secoli ha accompagnato la morte dell'imperatore, conducendo le analisi sulle spoglie di Enrico VII grazie a un'operazione coordinata dall'Opera primaziale pisana, quando questa, a 700 anni dalla morte dell'imperatore, cioè nel 2013, ha finalmente permesso di riesumarne i resti ossei conservati nel Duomo di Pisa per rilievi antropologici e patologici: «Le fonti contemporanee alla vita e alla morte di Enrico VII parlano di una malattia ben precisa, l'antrace, che lo aveva colpito agli arti inferiori e aveva fatto il suo decorso di solito rapidissimo, rallentato però dalle cure a base di unguenti all'arsenico, l'unico che poteva tenere "a bada" il malanno, ben sapendo, i medici curanti, che un eccesso poteva portare all'avvelenamento e alla morte», illustra il professor Mallegni, spiegando dunque che a uccidere Enrico VII non era stata l'antrace, contratta probabilmente da uno dei suoi cavalli, ma gli effetti collaterali della cura stessa. Intanto però, come si diceva, si era in agosto e in Toscana faceva un caldo allucinante. Per trasferire le spoglie dell'imperatore fino a Pisa, sua ultima volontà di sepoltura, si rese dunque necessario trovare una soluzione praticabile nei pressi di Buonconvento: «Le spoglie del sovrano», chiarisce ulteriormente il Mallegni, «sono risultate alquanto deteriorate non solo dal passare del tempo, ma dal trattamento riservato al cadavere prima della sepoltura. Il corpo fu allontanato da Buonconvento su una lettiga sotto le sembianze camuffate di un ancora vivente per non far sapere della sua morte. Il fetore emanato dal cadavere, unito al lezzo della piaga che lo aveva tormentato per un anno, consigliò una sosta a Paganico dove, secondo le costumanze dell'epoca, più che altro germaniche, gli fu tagliata la testa. Il corpo fu poi bollito nell'acqua – e non nel vino come riportavano alcune fonti – e in seguito letteralmente spolpato. Abbiamo inoltre stabilito che il cranio è stato bollito a parte rispetto al resto del cadavere, dopo la decapitazione, perché la concentrazione dell'arsenico è più forte che nelle altre ossa; questo tipo di veleno si concentra infatti soprattutto nei capelli». Alcune fonti riportano però che tutto il processo, dalla decapitazione alla "lessatura", avvenne non a Paganico, che si trova in provincia di Grosseto, ma 80 km più a nord, ovvero nel convento di San Francesco a Suvereto – il legame con detto borgo è stato approfondito e certificato dagli studiosi Marco Paperini e Valeria Amoretti –, in provincia di Livorno. Benché l'esercizio, chiamato *Mos Teutonicus* (Al modo dei Germani), possa sembrare macabro, in realtà al tempo era molto usato e questo nonostante Bonifacio VIII, già qualche decennio prima della morte di Enrico VII, avesse emanato una bolla contro tali pratiche, la De Sepolturis, a tutela dell'integrità fisica della salma in vista di una futura risurrezione. Separare le ossa dal corpo consentiva maggiore igiene, oltre a un trasporto più agevole, quando si moriva lontani dalla patria e si era costretti a percorrere lunghe distanze per la sepoltura, come accadeva, ad esempio, per i cavalieri caduti durante le Crociate. A seguito del *Mos Teutonicus*, le carni dell'imperatore furono sepolte a Buonconvento, mentre le ossa proseguirono per Pisa, dove ebbero tumulazione, insieme alla corona, allo scettro e al globo, i simboli imperiali, avvolti in un drappo di broccato rosso. Il sepolcro venne realizzato nel 1315 dallo scultore senese Tino da Camaino e raffigura l'imperatore disteso su un sarcofago riccamente decorato. Al di sotto un'aquila sorregge un'insegna recante il motto: *Quidquid facimus, venit ex alto* (Quello che facciamo, viene dall'alto). All'apertura della tomba, i rilievi antropologici e patologici di cui si parlava hanno anche rivelato che il volto scolpito da Camaino non corrispondeva alla realtà, in quanto Enrico possedeva tratti più squadrati e virili. Le analisi hanno inoltre evidenziato un tic all'occhio sinistro, particolare che, unito a un quasi certo bruxismo, cioè il digrignamento involontario dei denti, fanno pensare a un uomo tormentato, sebbene venga da sempre descritto come un sovrano calmo e uso a parlare poco. L'indagine ha poi portato alla luce ancora nuovi elementi: il sovrano era un uomo alto circa 1 metro e 78 centimetri, quando invece le cronache italiane dell'epoca lo definivano di statura media e magro, sicuramente a causa della malattia, mentre gli arti inferiori, decisamente più robusti dei superiori, attestano per lui la pratica del cavallo fin dall'infanzia, senza al tempo immaginare come proprio questo animale, simbolo di forza e dominio, un giorno gli sarebbe stato fatale, veicolandogli un morbo reso mortale dai rimedi allora in uso, impotenti davanti alle scarse conoscenze mediche medioevali. E fu proprio quella fine a suggellare l'assurdo paradosso: l'imperatore da Dante atteso per "drizzare" l'Italia fu costretto a essere bollito per poter raggiungere Pisa. Del corpo rimase solo lo scheletro, del sogno imperiale la memoria e i versi immortali.



Maria Rosaria Perilli

L'invenzione del fantastico: Walt Disney

Carmen De Stasio

Io sono come Paperino: in qualsiasi modo io parli, nessuno mi capisce. Questo ebbe a rispondere a Ruggero Orlando – storico ed indimenticabile giornalista della Rai – Walt Disney in occasione di un riconoscimento attribuitogli nel 1966, poco tempo prima di morire ad appena sessantuno anni. Con questa citazione apriamo la riflessione su un grande oltre il tempo, quel Walt (Elias) Disney che nella sua non lunga vita costruì un impero a partire dal desiderio di condurre un avito sogno a farsi realtà. Un sogno forgiato in un corpo in movimento, passando dal fumetto – al quale si accinge quando non ancora ventenne – al grande schermo, là dove egli erige l'impero della fantasia da condividere in totale immersiva.

Walt Disney ha penetrato l'onda lunga del mistero, elaborandola in una veste consona, allorquando si infittisce l'urgenza di dar forma alla prospettiva e accantonando – di dovere anagrafico – le ariosità di un'infanzia dalle intonazioni evanescenti e propendendo per un'attività che ha reso oltre il tempo ludico quella intelligenza creativa che è la sostanza, la solida ribalta di una prospettiva di significato.

Ma torniamo per un attimo alla fatidica ed ironica citazione con la quale ho aperto questo breve saggio: in essa si concentra l'ardimentoso progetto di coltivazione dell'impegno. È vero, il temerario e, al contempo, rilassato Donald Duck – in Italia famoso come Paperino – nelle proiezioni cinematografiche (poi passate successivamente anche sul piccolo schermo) appare dinoccolato e dal linguaggio incomprensibile, così avvalorando la capacità inventiva del suo autore (Walt Disney) di concentrarsi sulla gestualità, sul movimento del personaggio, al fine di proporne la comprensione non soltanto della proiezione attitudinale, quanto della retro-azione, dell'intenzione, della sua quotidianità; dell'animo, finanche, con il quale egli si appresta a compiere o a distrarsi rispetto ad un'azione. Tutti all'erta, dunque, a primeggiare nel coinvolgimento totale nel cartoon e lì confrontarsi con una realtà fatta materia prossima, e che in sé declina l'attesa dell'ignoto e l'aspettativa, pur restando nella nuvola sospesa di una realtà che, insieme all'intrattenimento, si fa propalatrice di un'etica. Di fatto, a suscitare un particolare interesse nella cinematografia Disneyana è il lessico, un lessico fondato su criteri che esulano dalla miscellanea di verosimiglianza, per concedersi la libertà aurea di travalicare il possibile e, appunto, somigliante, e consentire di penetrare, di accomodarsi in una sfera di eventi che si susseguono, che nulla trascurano e che propendono per una compartecipazione dall'inizio alla fine del film. Che sia scritto nella sceneggiatura; che tutto questo sia dovuto a studio capillare non è la sede adatta di discussione. Adesso, e nel nostro qui, ci atteniamo al sorprendimento che sempre – giovani e adulti, piccini e pubblico in là con gli anni (*Che cosa sono gli anni?* – ci sollecita la grande Virginia Woolf) – la cinematografia Disneyana avvicina con scaltrezza alla generatività di un linguaggio universale, vale a dire, il linguaggio dell'inatteso, del sorprendimento appunto, di intensa significanza amicale e che comporta, per questi versi, la versione ultra-temporale delle pellicole realizzate dal nostro.

Ed è attraverso quelle che non altrimenti possono esser definite che come *sue* pellicole, che il pubblico sempre più vasto ha modo di conoscere dal vivo l'attitudine del personaggio Mickey Mouse, del quale è lo stesso Disney a vantare la paternità e che da subito conquista il pubblico dei lettori non solo statunitensi, per poi esprimersi nel movimento di dapprima brevi e poi sempre più articolate sequenze costruite a partire da un canovaccio sempre più vicino.

Se si vuole, nella partecipazione lessicale viene da leggervi la messa in scena di quel che risuona di una sensibilità etica e che non trae spunti di nostalgia, quanto, invece, di un rigore mediato tra ricercatezza e distanziamento dalla banalizzazione. Una concentrazione etimologica, se mi si permette, che riscontro sia nelle primissime e trionfali pellicole – dai cortometraggi fino al momento lungo segnato fin dal trionfo di *Biancaneve e i sette nani* nel 1944 e, a seguire, ad altri impeccabili riscontri cinematografici. Walt Disney disegna uno spazio dalle fattezze chirografiche al pari di un artista; egli conquista per la densità di uno spartito di creazioni che resistono alla frammentazione, quanto alla frammentarietà, all'appiattimento su uno scorcio ripetitivo sovrastante. La variazione segna la docimologia di un tempo proficuo per l'intelligenza creativa ed è sul fronte di intelligenza creativa che l'intuizione di Disney sembra spostarsi verso orizzonti precipui fin da quando vende i suoi disegni ricevendone encomi di tale portata da esser di sollecito a procedere lungo quella rotta.

Traduttore di un dinamismo inteso a percorrere le fasi di un'evoluzione nella quale si intinge la piuma di una realtà distante dal rendersi deforme, Disney contribuisce – e non di poco – al consolidamento della molteplicità nell'ambito della letteratura. Ed egli segue le

fasi di sviluppo dei suoi lavori; ne tinge le stagioni, se si vuole, portando a verifica tanto il bisogno di astrarsi, che l'induzione alla riflessione, andando così a forgiare un carattere che dispone la coesistenza di linguaggi comprensibili per il fatto di attrarre nella rotondità visiva e riportando il Bachtiniano plurilinguismo del romanzo ad una ininterrotta azione di ricerca in un'assunzione laboratoriale, laddove la composizione, l'etica del gusto e della lungimiranza conquistano una propria filologia fondata su una compartecipazione progressiva. Dal che deriva che la dialettica propriamente Disneyana si distragga dalla sommarietà di una tendenza, che, nel permanere nella rigidità del virtuale, sfugge alla dimensione prospettica, divenendo entità restituita ad un ordine concluso. Quella di Disney è una modalità nella quale è implicito il desiderare ed il credere in simultanea ai progetti legati alla sua abilità creativa (si consideri lo sforzo immane, i contrasti e le opposizioni di vario genere per portare a termine la realizzazione di Disneyland, il gigantesco villaggio di attrazioni inaugurato nel lontano 1955, a pochi chilometri da Los Angeles): in essa si innesta il procedimento interpretativo di una personalità tratteggiata di immaginale intelligenza, in grado di produrre e render merito di identità (dal già citato Topolino, a Paperino, a Pluto e ai numerosi altri indimenticabili) che scrivono e delineano di volta in volta un'attitudine attraverso le loro azioni, talora infondendovi una consapevole ondata di fantasticheria (Walt Disney stravolse il titolo della fiaba dei fratelli Grimm – *Biancaneve* – aumentando l'attesa e rendendo co-protagonisti i piccoli minatori fin dal titolo che così diventava *Biancaneve e i sette nani*) che però non abbaglia, e che, anzi, incede con rispetto a manifestarsi quale archetipica vicenda dai tratti consistenti nel tempo di un'arte di pienezza e dalla eloquente, evocativa, creatività.

Carmen De Stasio

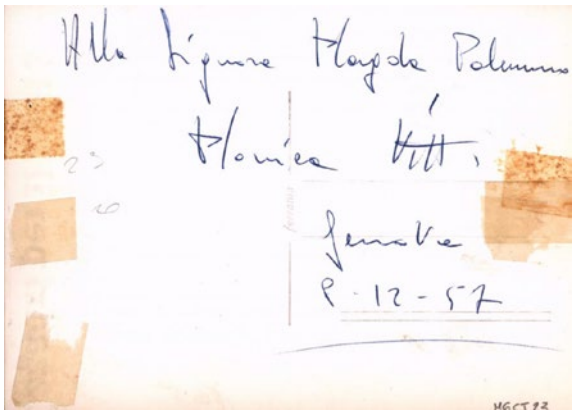
* Prossimo numero:
Nel sentiero dell'anima di Federico García Lorca

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #39

Il personaggio del mese: Monica Vitti

Barbara Taglioni

Nata Maria Luisa Ceciarelli a Roma il 3 novembre 1931, terza figlia di Angelo e Adele (Vittilia) Ceciarelli, il cui cognome adottò e accorciò per la sua carriera d'attrice, ci lasciava quattro anni fa in punta di piedi all'età di 90 anni, dopo una lunga e terribile malattia che l'aveva costretta ad abbandonare le scene da oltre un ventennio. Una bellezza particolare, una cascata di capelli biondi, una spruzzata di lentiggini, una voce inconfondibilmente roca, una timidezza celata da un'ironica e acuta spigliatezza, travolgentemente simpatica, imperfetta e sensuale, Monica Vitti era una donna piena di contraddizioni. Era una bellezza unica, ma non si è mai considerata tale. Descritta come ipersensibile e timida con il suo stile poliedrico, anticonformista e profondamente ironico, è stata capace di unire la sua grande sensibilità drammatica a una travolgente verve comica, diventando una *mattatrice* del cinema italiano, audace nel modificare le sceneggiature e pioniera nel rappresentare figure femminili moderne e indipendenti in un eterno alternarsi tra dramma e farsa, commedia e tragedia, tristezza e felicità. La sua non è stata un'infanzia felice: è testimone dei conflitti familiari, dei silenzi e del ruolo che le viene assegnato in qualità di figlia femmina, una condizione che la ingabbia e la costringe a seguire regole rigide in contrasto con la sua naturale vitalità e irrequietezza. Un inizio di vita complicato quindi, con due genitori caratterialmente molto differenti, una madre che non l'ha mai compresa e che ha contribuito pesantemente alla sua insicurezza e ha amplificato il suo desiderio di attenzione, sublimato poi nella recitazione. Diceva: *Nella mia vita non sono mancate le lacrime: lacrime copiose e liberatrici, lacrime di tristezza, di sconforto, di solitudine, di stanchezza. Sì, ho riso e pianto molto*, e in effetti anche con i suoi ruoli nei film di Antonioni, Monica Vitti ha esplorato i tormenti interiori dell'animo femminile, mentre con le sue commedie ha impersonato personaggi emancipati, capaci di criticare l'establishment e la società italiana. Nel 1995, ha ricevuto il premio onorario Leone D'oro al Festival del Cinema di Venezia, e poi è lentamente scomparsa dalla vita pubblica. Anticonformista e molto riservata per la sua epoca, sia nel modo di porsi, di vestire, poco truccata e spesso in nero, sia per l'eleganza non convenzionale, lontana dai canoni delle *maggiorate* anni '50, era una donna che non rincorreva un modello perfetto, ma cercava di costruire il proprio modo di stare al mondo. Osservando la sua grafia è doveroso precisare che il campione esaminato risale a qualche decennio fa. La malattia degenerativa che l'ha colpita impedisce di avere scritti recenti. Le osservazioni grafologiche si riferiscono dunque a un periodo di massimo successo dell'attrice. Ma non è proprio così che la vogliamo ricordare? Una grafia disuguale con curve e angoli impazienti e a volte discordanti, con maiuscole svettanti e una zona media che tende al filiforme. Un movimento vibrante che fluttua sulla verticale e alterna scatti a bruschi arresti che generano buchi tra lettere. Una scrittura che appare quasi sfuggente, come l'attrice: una donna difficile da *afferrare*, di cui puoi ammirare la superficie, lo splendore solare e un po' malinconico, che rimane però distante, abbagliante e indefinibile come un miraggio. Il suo gesto grafico esprime un carattere fortemente emotivo, a volte testardo, con una dolcezza struggente e un'inquietudine interiore che generano una costante apprensione (*movimento vibrante*). Le scelte difficili la spaventano (*filiformità, spazi aritmici*). L'insicurezza, la scarsa autostima, il dubbio, il timore del giudizio diminuiscono la capacità di sentirsi a proprio agio (*disuguaglianze in dimensione, continuità*). La forte sensibilità per tutto ciò che accade intorno, nascosta sotto un'apparente spensieratezza e senso dell'umorismo, la accompagnano per tutta la vita, generando ansie e una costante dialettica interiore (*buchi tra lettere, fluttuazioni sulla verticale*). Monica possedeva un'intelligenza vivace, una fine percezione, una spiccata intuizione, la curiosità, il senso delle sfumature, l'interesse per la varietà, la capacità di ascolto e l'adattabilità, che la rendevano affascinante e misteriosa e la aiutavano a prendere distanza dalle sue tante angosce, dai brutti sogni e dai risvegli scombussolati, dal suo essere cocciutamente e ambiziosamente *fuori norma* e scaricare così le tensioni accumulate (*maiuscole importanti, uncini, tratti lanciati, temperamento nervoso*). La sua vita è stata quasi del tutto dedicata al lavoro, costellata da passioni travolgenti e intense, ma certamente mai facili (*ovali polimorfi*) fino all'incontro con l'attuale e più giovane marito Roberto Russo, che l'ha seguita e protetta fino alla fine nell'Amore e nella malattia e che forse è stato capace di regalarle finalmente un po' di serenità.



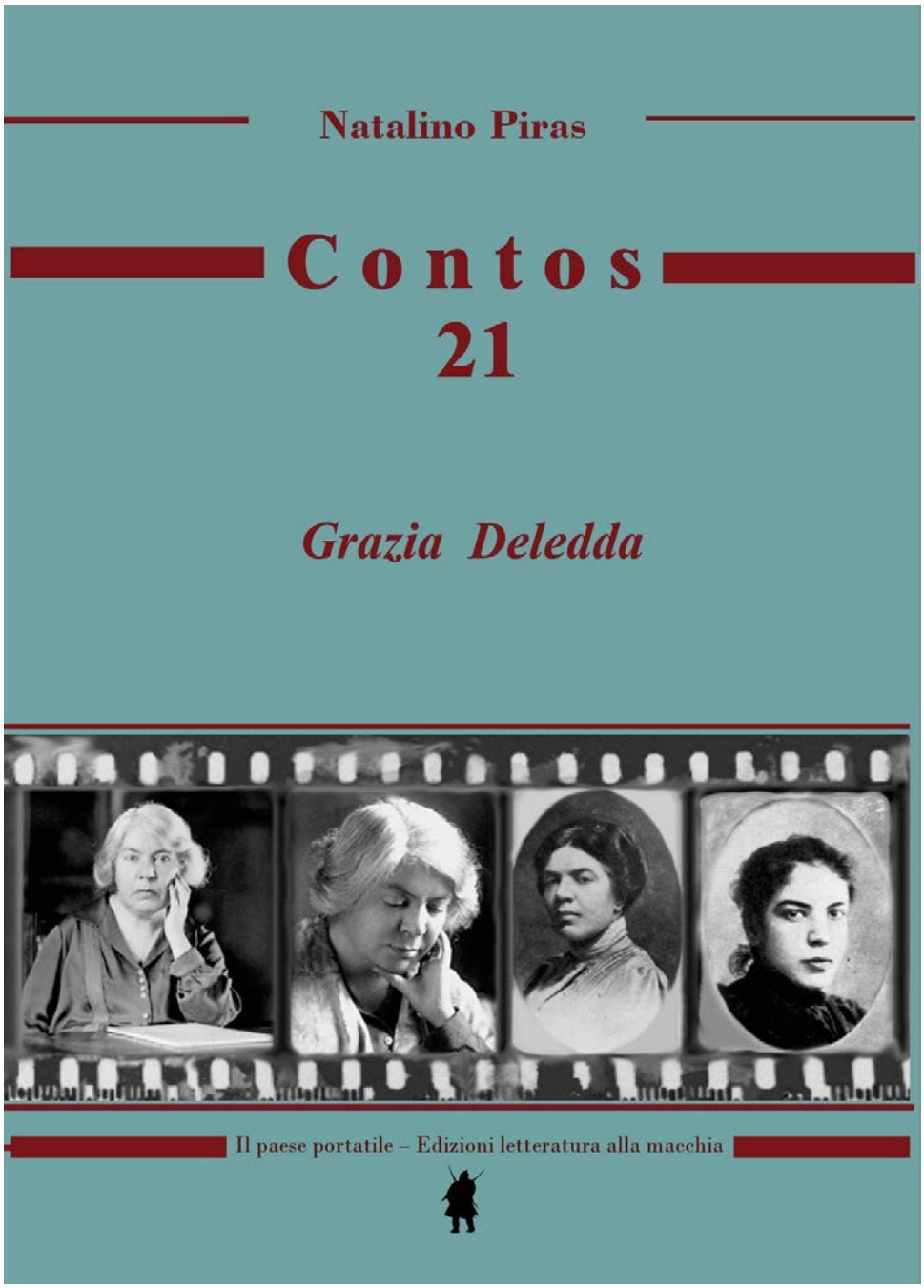
La grafia di Monica Vitti

Barbara Taglioni

Abbiamo ricevuto

Contos 21

Grazia Deledda
Edizioni letteratura alla macchia



Grazia Deledda e il cinema
Nei film a soggetto, sceneggiati tv, documentari e corti che prendono dall'immenso patrimonio narrativo di Grazia Deledda, quasi mai entra un vero intrico letterario.
Il primo dei film, *Cenere* (1916) di Febo Mari, muto, tratto dall'omonimo romanzo (1903-1904 sulla Nuova Antologia), vale molto solo per Eleonora Duse interprete e collaboratrice alla sceneggiatura.
Cenere è il racconto della madre Olì e di Anania, il figlio della colpa avuto da un uomo sposato. Una vita intera trascorsa nell'ossessione materna di riscattare agli occhi del chiuso mondo della Barbagia e delle sue leggi, la sorte di Anania. Una cosa impossibile destinata, come tante altre vite di personaggi deleddiani, a farsi cenere, in sardo chisina, cinixu.
L'epoca del muto chiude per Deledda con *La Grazia* (1929) di Aldo De Benedetti dalla novella *Di notte*. Il sonoro apre con *Le vie del peccato* (1946) di Giorgio Pastina, dalla novella *Dramma*.
Peccato e dramma sono parole significative. Scrivo in *Ponderabili variazioni di passo* (2000) che molto del cinema che si occupa di Grazia Deledda è fatto di deleddismo: l'irrealtà fatta diventare archetipo. Il deleddismo non ha niente a che vedere con Grazia Deledda. Prendendo da Grazia Deledda, negli Anni Sessanta e nei primi Settanta del Novecento, molti sceneggiati tv, tutti Rai, rappresentavano una Sardegna arcaica senza evidenziare dinamiche interne, trasformazioni, involuzioni. Una Sardegna di stereotipi.
Tra le cose in qualche maniera notevoli tratte dall'opera deleddiana ci sono: *L'edera: delitto per amore* (1950) di Augusto Genina, tra gli sceneggiatori Vitaliano Brancati, Emilio Cecchi consulente artistico; *Amore rosso* (1952) di Aldo Vergano, da *Marianna Sirca* (1915): una vicenda classica. Marianna Sirca, ragazza di modeste origini, che eredita un patrimonio da uno zio prete e mette tutto a repentaglio per amore, il bandito Simone Sole; *Proibito* (1954) di Mario Monicelli, principalmente da *La madre*: pubblicato a puntate nel giornale "Il Tempo" nel 1919, è il romanzo, forte lo scavo psicologico, di Maria Maddalena, madre di Paulo, parroco di Aar, che vive una relazione proibita con la giovane parrocchiana Agnese.
La conclusione di questa nota riguarda Efix, protagonista del romanzo *Canne al vento* (1913). Efix il servo delle dame Pintor è un corpo di febbre. È lui il centro: motore immobile della narrazione, memoria storica, geografica, ambientale, codice etico. Nel guardare lontano di Efix i silenzi hanno la stessa valenza delle parole. Non c'è essere più di lui umile; eppure, è superbo nell'ostinazione a risollevare le sorti delle sue padrone, a salvare Giacinto. Efix contiene il segreto della morte ma cammina le strade della vita: da servo affrancato, da mendicante. Molto rappresenta il suo andare–tornare. Ci sono nel camminare di Efix il tempo della narrazione, il tempo di concentramento degli spiriti, il tempo storico, la guerra di Libia evocata dai cantadores in una gara poetica alla festa del Rimedio. Il camminare di Efix è un andare a mente sana, ma pure da io diviso, ossessionato dal rimorso, in stato di febbre: necessario espediente narrativo che permette a Grazia Deledda di giocare con le psicologie degli individui, dei paesi, delle situazioni create. Finora nessun film, sceneggiato tv, documentario, corto, è riuscito a rendere sceneggiatura *Efix corpo di febbre.*

Natalino Piras

Credits
Contos 21
Grazia Deledda
Il paese portatile
Edizioni letteratura alla macchia
Distribuzione militante a librerie e edicole di Nuoro e Bitti al prezzo base di euro 5

Ingmar Bergman, Il volto di Karin (1984). Guardando mia madre

L'ordine delle immagini e l'ordine del tempo

Liliana Cantatore

Studio il volto di mia madre … cerco di penetrare sentimenti ormai decomposti. Io l'amavo e lei è molto attraente sulla foto. Così Ingmar Bergman ci introduce al breve film (circa 14 minuti) in cui rappresenta – o meglio *narra* – il volto di sua madre, Karin Akerblom, restituendoci l'immagine di una donna schiacciata dai doveri e dall'ansia, molto amata, ma poco capace di esprimere, e forse di nutrire – affetto. Alla sua rigidezza contribuì il marito, un Pastore luterano inflessibile, autoritario e severo. Forse ne fu parte determinante. A questo cortometraggio sono dedicate le ultime pagine della autobiografia di Bergman, *Lanterna magica*, che leggo in edizione CDE spa, Milano, 1987, pubblicata su licenza della Garzanti Editore.

Alcuni anni fa feci un piccolo film sul volto della mamma. Lo feci con la mia macchina da presa a 8 mm e un obiettivo speciale. Alla morte di papà avevo rubato tutte le fotografie della famiglia, avevo così a disposizione un materiale considerevole. Il tema del film era dunque il volto di Karin, dalla prima immagine all'età di tre anni all'ultima, una fototessera scattata qualche mese prima dell'ultimo infarto.

Giorno dopo giorno studiai centinaia di fotografie, attraverso l'obiettivo che ingrandiva e delimitava … (pag. 257)

Scorrono così le immagini sullo schermo che sembra animarle di vita. Le didascalie sono quasi inesistenti e comunque ridotte all'essenziale. La musica che accompagna le foto è invece fondamentale: crea una atmosfera elegiaca e struggente, e suggerisce le emozioni che

"Lanterna magica" Ingmar Bergman, Edizione CDE spa, Milano, 1987,

le parole non riescono a pronunciare. Si alternano Chopin (*Preludio op.28 n.2 in la minore*) e Bach (*Sonata per flauto e cembalo in mi bemolle maggiore BWV 1031*). Bach, vale a dire l'ordine, il rigore, l'ambizione di una struttura metafisica, Chopin la malinconia, l'intimità, la fragilità dell'umano. L'interprete è Kabi Laretei, la quarta delle numerose mogli di Bergman.

Per quanto ogni foto sia con tutta evidenza oggetto di una attenzione che sembra volerla *ri- creare*, su alcune di esse lo sguardo del *regista* si fa particolarmente attento, particolarmente acuto, e in qualche modo entra in un luogo più segreto. Bergman dichiara così il volto paesaggio dell'anima, la propria, e quella della persona o delle persone che ha davanti, oltre alla relazione che li intreccia. Le foto della famiglia materna e di quella paterna convergono, sono due rivoli che si fanno fiume. Ecco allora la bambina amabilmente arrogante, la giovinetta colta al momento della confermazione – *con una camicetta bianca alla russa, riccamente ricamata, una ragazzina come quelle di Cecov, languida e misteriosa,* la giovane sposa che ha accanto un affettuoso volpino, una delle poche in cui ride e sembra libera e felice.

La foto del fidanzamento, in cui Karin e il suo promesso sono insieme, ma come se non lo fossero, sembra un capolavoro di intuizione: *due solitudini che non confinano l'una con l'altra.* Ancora serena è una foto della prima gravidanza: lei si appoggia alla spalla di lui, lui sorride fiero e protettivo, *non molto ma quanto basta.* La descrizione del volto di Karin in questa foto equivale a una appassionata dichiarazione di amore: *Le labbra di lei sono gonfie come per i troppi baci, lo sguardo è velato, il volto dolce e fiducioso.*

E poi vengono le immagini della vita nella capitale. Vediamo una bella coppia, elegante, ben vestita, ma lo sguardo è mascherato, il sorriso formale: hanno assunto i loro ruoli e li recitano ancora - con entusiasmo. Poi verrà meno anche quello. Sulle foto della maternità Ingmar va veloce, anche quando compare in prima persona a otto anni. Di quelle ha una testimonianza diversa, più diretta, su cui non ha intenzione di pronunciarsi. Poi *la mamma sparisce via via nella brulicante collettività delle foto di famiglia.* E tuttavia si nota la stanchezza, l'ansia, l'opacità, l'invecchiamento. È come se il suo volto fosse attratto da una potente calamita verso le sembianze finali, in cui appare così penosamente diversa da come era. È, quella che segue, una testimonianza bellissima. So che è inutile e perfino sbagliato dirlo, ma non posso fare a meno di farlo.

E poi viene l'ultima immagine, la fotografia per il passaporto il passaporto era scaduto e bisognava farne uno nuovo, sua figlia s'era sposata e trasferita in Inghilterra: Fu fatta la foto per il passaporto. La mamma aveva avuto due infarti. Sembra che un vento gelido abbia soffiato sul suo volto, i lineamenti si sono leggermente spostati. Lo sguardo è velato, lei che leggeva sempre non può più leggere, il cuore è avaro nel rifornire sangue, i capelli sopra la fronte larga e bassa sono grigi come il ferro e pettinati all'indietro, la bocca sorride incerta, bisogna sorridere sulle fotografie. La pelle morbida delle guance è gonfia e cosparsa di solchi e incavature, le labbra sono rinsecchite. (ib. 258)

E' solo una *coincidenza* che questa foto sia legata a un *passaporto*, di cui il regista sottolinea a più riprese la sezione burocratica e formale?… Potrebbe questa sembrare una descrizione impietosa, ed è invece l'immagine di una immedesimazione completa, ispirata ad una creaturalità totale, consapevole a fondo della umiliazione della vecchiaia, della ineluttabilità della morte. Bergman usa l'obiettivo come ha usato la lente d'ingrandimento, per esplorare e per carezzare. Il risultato va oltre il dato visivo, raggiunge una sorta di sinestesia assoluta: l'immagine si fa voce, l'impressione è tattile come chi segua con il dito e accarezzi con la mano, la vicinanza è tale che sembra di sentire il profumo e l'odore delle vesti e dei corpi. Quel profumo Bergman lo portava dentro:

I pavimenti di legno e pieni di schegge odorano di sapone nero. Il linoleum viene pulito con una puzzolente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

soluzione di latte acido e acqua. Le persone sono generalmente delle sinfonie di odori: cipria, profumo, sapone al catrame, urina, sesso, sudore, pomata, sudiciume, cibo … La nonna odora di glicerina e acqua di rose, un tipo di acqua di Colonia che si comprava con tutta semplicità in farmacia. La mamma ha un dolce profumo di vaniglia, quando si arrabbia le si inumidisce la peluria sul labbro superiore e sparge un odore metallico appena percettibile. (ib. 24)

E'questo un trionfo della vita e un commiato struggente alla vita stessa, come se si volesse portare con sé l'universalità che è latente in ogni cosa. Di quanto *tatto* vi sia in questa struggente rievocazione di immagini e di parole troviamo una ulteriore conferma in un'altra evidenza: il film non si presenta solo come una inchiesta sul *volto*, ma anche come una inchiesta sulle *mani*. Intanto le mani della madre: Ingmar descrive se stesso sulle ginocchia di sua madre;

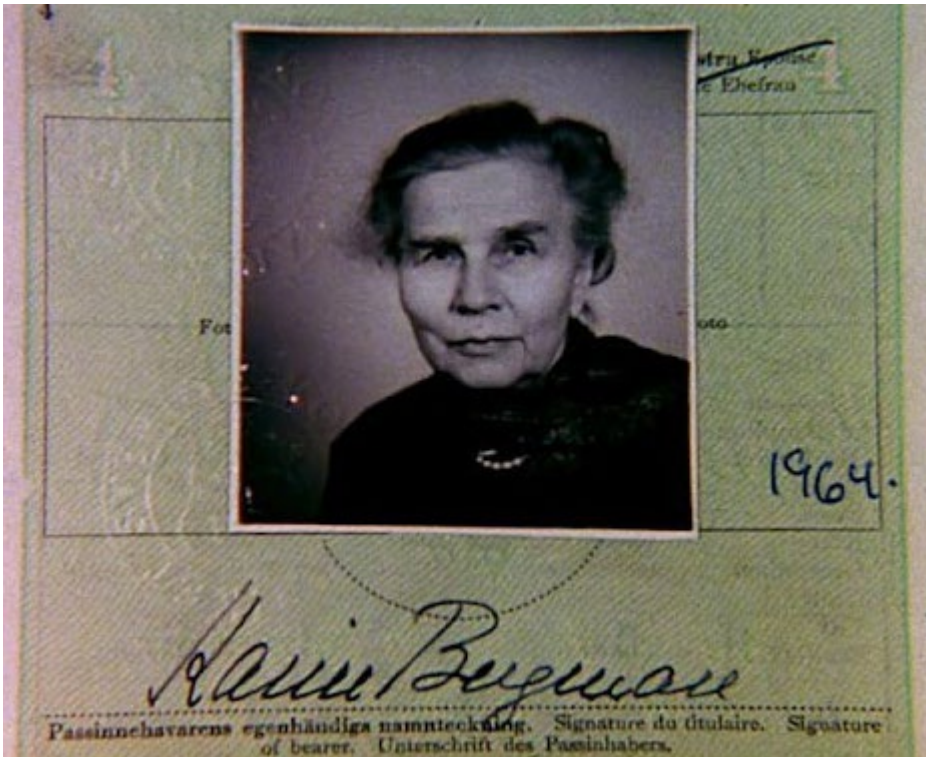
Mi tiene stretto con le mani sulla pancia. Le mani della mamma, corte, robuste, le unghie tagliate, la pellicina mangiucchiata. Quello che ricordo meglio è la sua mano con la linea della vita profondamente incisa, la mano morbida e asciutta, l'azzurro ramificarsi delle vene: fiori, bambini, animali. Responsabilità, sollecitudine, forza. A volte tenerezza. Sempre il dovere.

La linea della vita … Vale la pena di seguire il film anche isolando questa trama: mani in tensione, mani rilassate, mani che si incontrano, che sfiorano e si sfiorano, che si stringono tra di loro senza mai stringere l'altro … Tra gli ultimi dolorosi ricordi del regista c'è l'incontro finale con la madre. Questo incontro culmina in un alterco, la madre lo colpisce con uno schiaffo. Il regista sente il dolore dell'urto, il peso delle due fedi nuziali alle dita che rende la punizione più dolorosa. Segue l'impeto di un abbraccio, ma quella riconciliazione non cancella la memoria dello schiaffo. Tutto ricordano, le mani. Tanto possono – e non possono le mani.

C'è poi l'altro indispensabile protagonista: il tempo, che si costituisce come Entità a sé stante, regolata da leggi mutevoli e complesse. Non un *tempo*, piuttosto *un mosaico di tempi*. E di questo diremo. Come necessariamente diremo del mezzo che rende possibile e struggente la comunicazione e la riflessione: la *fotografia*, e cioè l'immagine, e il *cinema*, e cioè l'immagine in movimento.

2. Il mezzo, la forma, il contenuto. Raramente questi elementi convergono con tanta coerenza e con tanta forza verso il risultato. Le opere di Bergman sono tutte un po' simili a un arazzo, ricco di così tanti fili e di così tanti colori che a volte affaticano la vista e distolgono dai dettagli. Ne *Il volto di Karin* non è così. Semmai tanta perfezione sembra – come spesso avviene per le cose perfette – facile da raggiungere e perfino un po' scontata.

Sì, alle origini c'è la fascinazione dell'immagine – e del bianco e nero, così intenso da diventare colore piuttosto che luce – e della immagine in movimento – e cioè del cinema. Si può forse identificare una causa scatenante in una



piccola occasione della esperienza del regista, vissuta durante la lavorazione di *Sinfonia d'autunno*. Ingrid Bergman, che ne era la protagonista, *in una scatola di latta arrugginita, che portava con sé su e giù per il mondo, conservava alcuni spezzoni di film della sua infanzia e adolescenza. Suo padre era fotografo e prendeva a volte a nolo una cinepresa. Nell'arco di quattordici minuti vedemmo una bambina sulle ginocchia della bella mamma, una ragazzina vestita a lutto presso la tomba della madre, una giovinetta magra ridere e cantare al pianoforte, una giovane donna con un sorriso amabile annaffiare le rose accanto a una serra. Ingrid teneva molto al suo film. Riuscii a fatica ad averlo in prestito per fare un nuovo negativo e una nuova copia di quella pellicola al nitrato, leggera e delicata.* (ib. pag.168).

Al di là delle suggestioni evidenti, mi ha colpito un particolare: quattordici minuti, che è l'esatta durata del film di Ingmar. Non è detto che ci abbia pensato, ma le cose che ci somigliano restano dentro e riaffiorano come proprie. C'è poi tutto un clima che contribuisce a spiegare la struttura del film, le pagine sulla fotografia di Susan Sontag, gli studi di Deleuze sul cinema, quelli di Barthes, il tema del tempo che parte magari da Bergson e attraverso Einstein condiziona tutta la scienza, la filosofia e l'arte del Novecento. Non ci si interroga più sulla misurabilità, ma piuttosto sulla relatività del tempo, ci si chiede non come si è inseriti nel tempo ma come il tempo si inserisce in noi, condizionando in profondità l'anima e la vita. Mi basta una breve citazione da un'opera notissima della Sontag: *Fare una fotografia significa partecipare della vulnerabilità e della mortalità di un'altra persona (o cosa). Ed è così che le foto attestano l'azione dissolvente del tempo. (Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società.* – Einaudi, Torino, 1978).

Ricorrendo alla fotografia, ma facendo comunque un film, Bergmann sembra in qualche modo mettere il cinema contro sé stesso, ma lo fa per sottolinearne la possibilità di comunicare tutta la complessità della vita senza essere vincolato dalla vicenda che rappresenta. In questo è fondamentale l'uso della musica che fa tutt'uno con le emozioni dello sguardo, senza dover ricorrere alla parola. Il semplice accostamento stimola associazioni altrimenti impensabili, apre tempi di lettura e verità diverse.

L'immagine singola diventa quindi rizoma, come intendeva Deleuze per indicare l'insieme di concetti in potenza, capaci di generatività in tutte le direzioni, liberi da gerarchie e sempre. Interconnessi. Questo per una sorta di nomadismo dell'anima, una ulteriore e definitiva garanzia della libertà di pensiero.

In più Bergman non si limita a usare il primo piano dei volti, ma si serve dello zoom proprio come una *lente d'ingrandimento* – a suo dire secondo il suo primo personale approccio a quelle foto - che è un altro modo di destrutturare e dichiarare. Esempio: isolare le labbra della madre e del bambino è un modo tenerissimo ed evidente per mettere in luce la somiglianza, il legame del corpo e dell'anima del soggetto, e dei soggetti. Quasi biblicamente, *di generazione in generazione*. Il primo piano non strappa quindi il suo oggetto all'insieme, ma vuole astrarlo da ogni coordinata spazio-temporale per costituirlo intanto come realtà naturale e poi addirittura come Entità, come tale invulnerabile e assoluta.

Un altro modo per strapparlo alla morte.

Abbiamo così un tempo stratificato a vari livelli. Quello che immediatamente appare è il tempo lineare, che va dal passato al presente e lo consegna al futuro: ma poi è già il tempo fluido della memoria, che si articola come scelta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

secondo i sentimenti e le domande e va *indietro* e *avanti* mescolando passato e futuro. È un po' una contraddizione in atto, un gioco speculare tra presenza e assenza: dalla nostra presenza noi guardiamo una assenza che non sa di essere guardata e che ci guarda. *Come in uno specchio.* Il malessere che ci coglie davanti a una foto è quello che ci coglie di fronte allo specchio.

Per poco che si conosca il cinema di Bergman tutti sanno che sono questi i temi delle sue opere: Dio deve rispondere, la morte deve essere sconfitta (*Il settimo sigillo*); l'altro deve rivelarsi (*Persona*); la famiglia deve riconoscere le sue menzogne per riscattarle (*Sussurri e grida*).

Tutto doveva prendere l'aspetto puro e perfetto di un corale di Bach. (pag. 256) Poiché questo è impossibile nella vita, la consapevolezza e il desiderio forse possono bastare. Forse? l'ultimo Bergman si muove in questa direzione, vuole rispondere a questa domanda.

La stratificazione del tempo può, come si è detto, essere un modo: in ogni caso può rispondere a tutte le necessità, accogliere tutte le domande. Ovviamente quelle domande che orientano la ricezione e la selezione delle immagini. Se superficialmente si tratta ancora di un tempo più o meno lineare, che accompagna la vita della madre dalla nascita alla morte, il montaggio smentisce una lettura così semplicistica. Intanto Bergman sembra voler scandire le stagioni della vita; infanzia, adolescenza, giovinezza, maturità, malattia, vecchiaia. Le trasformazioni del volto appaiono ogni volta come trasformazioni dell'anima, qualcosa che cambia dentro, nelle emozioni, nei sentimenti, nel modo di guardare la vita. Come se fossero blocchi legati e distinti. Ogni volta c'è come una foto di confine, che dichiara irrevocabile il cambiamento successivo. Non ci sarà più la giovinetta che cambia l'acqua ai fiori, come nella foto di Ingrid Bergman di cui si è detto; non ci sarà più la giovane donna che ride scherzando con il volpino; il matrimonio si farà nonostante l'opposizione della madre che nella foto appare già rassegnata.

"Persona" (1966) di Ingmar Bergman

Il cambiamento che asciuga il volto e mortifica i capelli non sarà più reversibile. Non lo sarà? Per un attimo è sembrato possibile. L'obiettivo torna più volte indietro ad altre stagioni e ogni volta ritrova l'immagine definitiva del passaporto.

Il tempo lineare che aveva trovato un nuovo senso nella diversa lunghezza delle stagioni diventa tempo circolare, come se nella rigida logica che regola comunque il ricorso potesse ancora esserci un alleggerimento o perfino una ragione segreta. Come se l'occhio che vede e la mano che tocca potessero trovare sulle linee del volto le origini di una ferita, di una cicatrice che una volta conosciuta e medicata produce cambiamento. La foto del padre che predica dal pulpito, l'occhio ceruleo del padre predicatore, isolato dal resto del viso, è come l'occhio di Dio, ha il valore di una censura – e di una cesura - che fa di quella immagine un giudizio e una condanna. È l'unica nel suo genere: il dettaglio che viene frequentemente ingrandito è quello opposto di labbra infantili o adolescenti atteggiate come per un broncio oppure un bacio.

Il tempo è allora con tutta evidenza utilmente o meglio inutilmente circolare. Diventa, se vogliamo, tempo dell'inchiesta, volto a proporre o a indagare un mistero, a rispondere a domande la cui urgenza non si può più contenere: la risposta, se c'è, è in quelle foto, nel volto della madre. Qualcosa di simile compare in *Sussurri e grida* dove lo sguardo di David si sofferma sul volto mutato di Maria e l'uomo reiteratamente chiede la ragione del suo cambiamento, come se qualcosa potesse ancora cambiare. Come se il tempo rigido del ricordo, entrando nel tempo più flessibile della memoria, potesse includere in sé un altro presente e un altro futuro. Dentro di noi – e dentro di lui - qualcosa comunque cambia.

"Il settimo sigillo" (1957)) di Ingmar Bergman

In *Lanterna magica* le informazioni sul film vengono appunto precedute da una serie di domande volte alla madre assente, chiusa nella doppia corazza della sua stanchezza e della sua morte. Si tratta di una fantasia, di un sogno. La scena si svolge quindi in un'altra dimensione, in un tempo che risponde alle regole diverse dall'Assoluto in cui non c'è infingimento o menzogna:

Eri presente quando ti ho sentito vicina? Mi hai detto la verità? Almeno siamo stati amici? Perché abbiamo litigato? Perché non sei stata come io avrei voluto che fossi?

E finalmente, fuori da ogni timidezza o pudore: *Ma l'amore? Lo so, non adoperiamo questi termini nella nostra famiglia. Papà parla dell'amore di Dio in Chiesa. Ma a casa? E noi? Come facevamo con i nostri cuori lacerati, con l'odio soffocato?*

Bergman è ancora il bambino che chiede alla madre *mi vuoi bene*?

Certo, ancora una volta la madre non risponde. Ma la domanda è posta, *Il volto di Karin* non è stato inutile. Nel film successivo, *Sarabanda* (2003), che è virtualmente il seguito di *Scene di un matrimonio* (1973), in un contesto che sembra immutato qualcosa è cambiato. La protagonista, Marianne, sembra inutilmente tornare, non invitata e non desiderata, sul proprio passato. Ma al centro della vicenda esiste come forza vitale la foto di Anna, l'altra moglie di Johan. Una foto bellissima, carica più che di gioia di interiore letizia, di umana comprensione: è, in lei, il cuore che i vari personaggi non sanno far valere. Così nell'epilogo Marianne riesce a carezzare il volto della figlia ormai assente: gli occhi della ragazza, a quel contatto, sembrano un attimo animarsi, e anche gli occhi della madre si illuminano. E' l'abbraccio che Agnes in *Sussurri e grida* (1972) chiede invano, che Ingmar ha chiesto invano. L'intimità sembra slittare da un volto all'altro, diventa nelle immagini un fatto concreto: non solo una possibilità, ma una intimità realizzata. Il gesto è visibilmente attivato da un altro contatto, quello appunto della foto di Anna, che si illumina come per un breve raggio di vita reale.

Che differenza dalla posizione di Bergman in *Passione* (1969) in cui, attraverso foto ossessivamente raccolte, Elis Vergerus sembra voler esercitare una sorta di vampirismo psichico, usandole come forma di dominio emotivo, come specchio della disintegrazione dei rapporti umani, della freddezza con cui spesso si osserva il dolore altrui. Vergerus: è il nome con cui in *Fanny e Alexander* (1982) Bergman allude al suo stesso padre.

Il volto di Karin è dunque un punto di arrivo, suscettibile di aprire la strada a esperienze nuove: ci troviamo di fronte a una consapevolezza che non è ancora accettazione, ma potrebbe divenire tale. Con i suoi quattordici minuti, *Il volto di Karin* non è quindi un'opera minore. Anzi, si potrebbe concludere che è proprio qui che possiamo trovare il testamento artistico, etico e umano di Ingmar Bergman.

Aggiungo che il cortometraggio si trova facilmente in rete, si può guardare più e più volte. Sono convinta che ogni spettatore saprà trovarvi il proprio tempo.

Liliana Cantatore

Artisti e modelle (Artists and Models, 1955)

Antonio Falcone

New York, anni '50. In un appartamento sito al *Greenwich Village* vivono Rick Todd (Dean Martin), pittore che sbarca il lunario dipingendo cartelloni pubblicitari, ed Eugene Fullstack (Jerry Lewis), aspirante scrittore di libri per l'infanzia. Se il primo è un attraente giovanottone, sensibile al fascino femminile ma con i piedi ben piantati per terra, l'altro appare invece piuttosto goffo e imbranato, tendente a volare alto con l'immaginazione, panacea quest'ultima delle quotidiane ristrettezze. Eugene è poi un assiduo lettore di fumetti, in particolare quelli che vedono protagonista la misteriosa *Bat Lady*. Peccato però che le violente trame dei *comics* gli provochino continui e rumorosi incubi notturni, creando imbarazzo con gli altri inquilini, infastiditi dalle urla notturne come gli fa notare puntualmente la padrona di casa. Eugene non sa che al piano superiore abitano Abigail Parker (Dorothy Malone), autrice proprio del suo fumetto preferito per la *Murdock Publishing* e Bessie Sparrowbush (Shirley MacLaine), che le fa da modella nelle vesti della citata *Bat Lady*, segretaria del signor Murdock (Eddie Mayehoff). Le due coppie andranno presto a conoscersi, proprio quando Abigail deciderà di licenziarsi dalla *Murdock*, esasperata dalla pressante richiesta di trame sempre più violente e Rick a sua insaputa ne prenderà il posto, traendo ispirazione per le nuove storie dagli incubi notturni di Eugene, il quale ha attirato l'attenzione di Bessie, così come l'amica non sembra insensibile al fascino del pittore. Tutto si complicherà una volta che quanto riportato da Rick nel nuovo fumetto *Vincent the Vulture* renderà nota la formula di un progetto segreto del governo riguardo un inedito razzo militare...*Artists and Models* è il quattordicesimo film della coppia Dean Martin-Jerry Lewis, che debuttò sul grande schermo nel 1949 con *La mia amica Irma* (*My Friend Irma*, George Marshall) e il primo che vide alla regia Frank Tashlin, anche autore della sceneggiatura insieme a Hal Kanter, Herbert Baker, Don McGuire. Produzione ad alto budget, con le riprese che si svolsero interamente negli studi della *Paramount Pictures*, girata in *VistaVision* ed *Eastmancolor*, con stampe della *Technicolor* e suono stereofonico della *Perspecta*, il film è, di base, una commedia romantico-musicale, che nel corso della narrazione va poi a mescolare tra di loro, senza soluzione di continuità, comicità demenziale ed estrosità surreali, numeri da *musical* ed elementi gialli da *spy story*, satireggiando, tra le righe, alcune "manie" proprie della società americana del tempo, da quella degli oroscopi o di varie proposte "alternative" atte ad individuare l'idealizzato amore di una vita, alla diffusione dei fumetti tra i giovani, senza dimenticare a tale ultimo riguardo l'ergersi di vari movimenti moralizzatori. Il tutto esaltato dalla regia di Tashlin, un passato da fumettista e disegnatore nei cartoon della serie *Looney Tunes* che non solo trovò risalto in tutta una serie di gag che ne riprendevano gli stilemi (ad esempio l'accartocciarsi delle scarpe di Eugene in conseguenza del bacio di Bessie o l'annodamento delle sue membra in conseguenza di un massaggio), ma andò anche ad esaltare il contrasto fra la sfrontata aria da *viveur* di Martin e la plasticità surreale, cartoonesca, espressa visivamente da Lewis, che qui raggiunge vette certo memorabili. Almeno a parere di chi scrive, fu proprio Tashlin, con il quale, non certo a caso, Lewis, suo grande ammiratore, girò poi altre sei pellicole, ad esaltare la sagacia propria dell'attore nel congiungere i toni propri dello *slapstick*, resi esteriormente da un fisico camaleontico, le cui movenze andavano ad integrarsi con lo spazio e gli oggetti, all'umorismo della tradizione *yiddish*, sottile e pungente, offrendo in definitiva una sorta di unicum che portava in scena una certa essenzialità primordiale, dove meraviglia e divertimento trovavano un'opportuna e personalizzata dimensione. Da incorniciare anche le interpretazioni, ironiche ed autoironiche, della sempre ammaliante Dorothy Malone e, soprattutto, di una scatenata Shirley MacLaine, qui al suo secondo film dopo l'hitchcockiano *The Trouble with Harry* (*La congiura degli innocenti*, 1955), le cui doti d'interprete versatile trovano sublimazione nel numero musicale sulle note di *Sweetheart/Innamorata*, che la vede danzare col suo amore ancora non corrisposto, ovvero Eugene, ignaro che sia proprio lei la "signora pipistrello" tanto sognata. Da notare al riguardo come i riferimenti sessuali non siano certo tanto impliciti, rendendo quindi il film, come notato da molti, meno infantile rispetto ad altre opere in cui la coppia Martin-Lewis fu protagonista e un'attenzione fin troppo evidente del regista, altalenante tra feticismo e voyeurismo, verso il corpo femminile. Ricordando in chiusura l'apparizione di Anita Ekberg, *pre Dolce vita*, sui titoli di testa e in una sequenza a far da modella a Rick, non possono poi certo essere dimenticate le canzoni intonate spesso da Dean Martin: *When You Pretend* (ma qui la parte del leone la fa Jerry Lewis, in un mirabile gioco immaginifico), *You Look So Familiar*, la citata *Sweetheart/Innamorata* (in duplice versione, quella più composta e piaciona di Martin e l'altra più movimentata, del duo MacLaine-Lewis), *The Lucky Song*, ed infine *Artists and Models*.

Antonio Falcone

Abbiamo ricevuto

A cena con Hegel

Pierfranco Bruni
Editore Pellegrini

A Cena con Hegel è un romanzo filosofico con delle partiture autobiografiche di Pierfranco Bruni, pubblicato da Pellegrini (collana Zaffiri 2026 — 184 pagine) che intende avvicinare il pensiero di Georg Wilhelm Friedrich Hegel attraverso un linguaggio accessibile e conversazionale, come suggerisce il titolo stesso.
Il "format" del libro gioca sull'idea di un dialogo immaginario con Hegel stesso: un incontro intellettuale a tavola in cui il grande filosofo tedesco viene riportato nella contemporaneità e dialoga con questioni chiave della modernità. L'approccio di Bruni non è quello di un trattato accademico, ma di una riflessione che intreccia storia della filosofia, antropologia culturale e vivere quotidiano.
Bruni, con questa pubblicazione, esplora concetti hegeliani — come dialettica, spirito, libertà e storia — mettendoli a confronto con questioni umane universali. L'idea di "cena" funziona qui come metafora di un dialogo profondo e conviviale con il pensiero di Hegel, che aiuta il lettore a comprendere la filosofia non come accademia distante, ma come nutrimento culturale e pratico in una contemporaneità abitata da contraddizioni.
Noto, nella sua produzione letteraria e filosofica, per uno stile che intreccia rigore culturale e accessibilità — spesso con riferimenti letterari, antropologici e artistici. È lecito pensare che anche in questo libro l'autore applichi un metodo simile, invitando il lettore a "dialogare" con Hegel piuttosto che limitarsi a studiarne astrattamente le idee.
I punti di forza di questo libro sono: un approccio non convenzionale alla filosofia hegeliana, più vissuto che teorico; un linguaggio accessibile per chi non è esperto di filosofia e ricche suggestioni culturali che collegano passato e presente attraverso i concetti di metafora e fenomenologia.
Pierfranco Bruni ripensando alla cena con Hegel dopo alcuni anni, come scrive nel Post Scriptum, del libro, dirà: "*Bisogna sapersi guardare oltre lo specchio per specchiarsi realmente con gli occhi. Ogni tanto bisogna riconciliarsi con la vita, e chi fa il mio mestiere di vita nella scrittura e di scrivere nella vita per vocazione e destino, i conti vanno fatti con tantissima umiltà sia con le arti e soprattutto con la letteratura e la filosofia. Questo può avvenire all'improvviso. Ti svegli un bel giorno e ti chiedi, come uomo, che cosa non ho veramente capito nei miei anni e nel mio viaggio che è fenomenologico ed esistenziale tout court. Comprendi così che la vita stessa va spesa con amore senza mai commerciale e senza mai idolatrare nulla*". Una riflessione importante. Una considerazione necessaria.
A Cena con Hegel è un invito alla conversazione con uno dei più grandi pensatori dell'idealismo tedesco, mediato dallo sguardo esperto di Pierfranco Bruni. È ideale per chi vuole avvicinarsi alla filosofia di Hegel senza perdercisi nei tecnicismi, abbracciando invece un confronto più ricco di significato umano e culturale. La visione dell'incontro ha una dimensione profondamente radicata tra alcuni concetti base: il tempo, la memoria, la religione, la morte. Punti cardinali di una discussione a tutto tondo che chiama in causa i luoghi e le geografie esistenziali pur in un contesto storico completamente diverso. Bruni ha la capacità di rendere contemporaneo il passato e di rendere il contemporaneo come mosaico di un antico passato.

A cena con Hegel
Pierfranco Bruni
Editore Pellegrini
Collana: Zaffiri
Pagine:184
Data di Pubblicazione: 2026
ISBN: 122050453X

Fumetti e giochi

C'era un Vault

Nicola Santagostino

Alcuni dei mutanti che è possibile incontrare nel mondo di Fallout

Definire l'attuale periodo storico uno dei peggiori della storia dell'umanità è ormai palese essere un eufemismo. Siamo reduci da una recente pandemia, la crisi economica globale è sempre peggiore, lo scenario politico internazionale è una polveriera sempre sul punto di scoppiare e i più recenti scandali fanno sembrare le teorie cospirazioniste uno scenario quasi idilliaco. In fondo non sarebbe neppure così errato pensare di vivere in uno scenario post-apocalittico, se prendiamo la parola apocalisse nella sua accezione originaria, cioè quella di "rivelazione". E come possiamo negare che le ultime decadi sono state una costante rivelazione? Lo stile di vita occidentale ha mostrato che senza il neocolonialismo e lo sfruttamento delle classi sociali più povere non è in grado di garantire lo stile di vita promesso al ceto medio, la democrazia si è dimostrata un facile strumento per ottenere potere da parte di chi dispone delle risorse per manipolare le masse e i diritti sociali e civili vengono costantemente erosi. Persino la lotta per le battaglie giuste è stata presa e trasformata in uno strumento di distrazione di massa: mentre l'attivismo litiga sul sesso degli angeli urlandosi addosso, i barbari del capitalismo hanno già sfondato le porte e stanno banchettando con il cadavere della civiltà. E la cultura pop ci ha sempre messo in guardia, prendiamo ad esempio *Fallout*. Fallout è una serie di videogiochi ambientati in un futuro post-apocalittico a cavallo tra il ventiduesimo e il ventitreesimo secolo.

Caesar, il leader della Legione

Fallout è ambientato sulla Terra in un futuro alternativo dallo stile anni '50 in cui l'umanità ha fatto passi avanti nella tecnologia, ma ha anche accelerato troppo con la corsa agli armamenti nucleari e dove le multinazionali dispongono di un potere spropositato. Le trame dei videogiochi sono ambientate nelle terre contaminate che un tempo erano gli Stati Uniti d'America, una società tecnologicamente molto avanzata, con grandi aziende e un governo autoritario e dalla forte propaganda nazionalistica e anticomunista che assieme tenevano in equilibrio un sistema fragile pronto a crollare da un momento all'altro.

E tutto questo scoppierà, anche letteralmente, nel 2077 quando la Grande Guerra per le ultime risorse energetiche rimaste sfocerà in un terribile conflitto nucleare tra superpotenze. Il mondo in cui i nostri protagonisti si muoveranno sarà quindi un incubo caotico: un pianeta pregno di radioattività in cui i sopravvissuti devono affrontare ogni giorno le difficoltà di un mondo che sembra ormai aver dimenticato ogni forma di civiltà mentre orrori di ogni genere si muovono tra le macerie.

Dopo la guerra, le città come Boston, Los Angeles, Las Vegas e Washington D.C. sono quindi diventate terre di nessuno, dove diverse fazioni nate dalle ceneri del passato lottano per il predominio sul nuovo mondo, ognuna mossa dai propri obbiettivi e ideali. Da un lato ci sono gruppi come il regime autoritario di Boston o la Confraternita d'Acciaio, che cercano di recuperare e proteggere la tecnologia, spesso scontrandosi tra loro, dall'altro abbiamo realtà come Minutemen, civili pronti a difendere le loro comunità e i Raider, predoni senza scrupoli che non si fanno scrupoli a rubare e uccidere per le poche risorse o realtà ancora più bizzarre come ad esempio la Legione, un gruppo di razziatori sorto attorno alle rovine di Las Vegas che si rifà al mito dell'Impero Romano, ovviamente quello da stereotipo cinematografico con un palese riferimento al famoso casinò Caesar's Palace.

Ma oltre ai sopravvissuti che sono rimasti in superficie nel mondo di Fallout abbiamo anche la presenza di un'umanità che viene, in un certo senso, direttamente dal passato, cioè gli abitanti dei Vault. Infatti, ben prima del conflitto nucleare, la Vault-Tec, una grande azienda americana, presentò al pubblico la sua soluzione per proteggere le persone che potevano permettersi di rifugiarsi dal caos: i Vault, enormi rifugi sotterranei, costruiti per proteggere le persone dalla distruzione di un'apocalisse nucleare. Pensati come sistemi di salvataggio di ultima istanza, i Vault sono dotati di tecnologie avanzate e ambienti futuristici, così da offrire un'apparente sicurezza e comfort ai loro abitanti. Tuttavia, dietro questa facciata rassicurante, spesso si nascondono segreti inquietanti, esperimenti controversi e pratiche eticamente discutibili, ovviamente a causa dell'azienda che li ha costruiti: la Vault-Tec. Promossa come un'azienda innovativa e all'avanguardia, Vault-Tec ha sfruttato le paure di una nazione intera, promettendo di salvare la popolazione e di ricostruire un futuro migliore quando in realtà ha spesso operato nel massimo riserbo, trasformando molti di questi Vault in laboratori viventi, dove persone venivano sottoposte a test, manipolate o isolate senza il loro consenso. La vera natura di questa azienda, infatti è quella di un gigante che da dietro le quinte ha manipolato le paure e le speranze della società, creando un sistema di controllo sottile e subdolo, in nome di una scienza che spesso sfida i limiti etici.

In definitiva, i Vault sono molto più di semplici rifugi. Sono il simbolo di una speranza fragile e di un'umanità che ha cercato di salvarsi, ma anche di una grande ambiguità morale. Ricordano quanto possa essere pericoloso affidarsi troppo alla tecnologia e alle promesse di salvezza

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

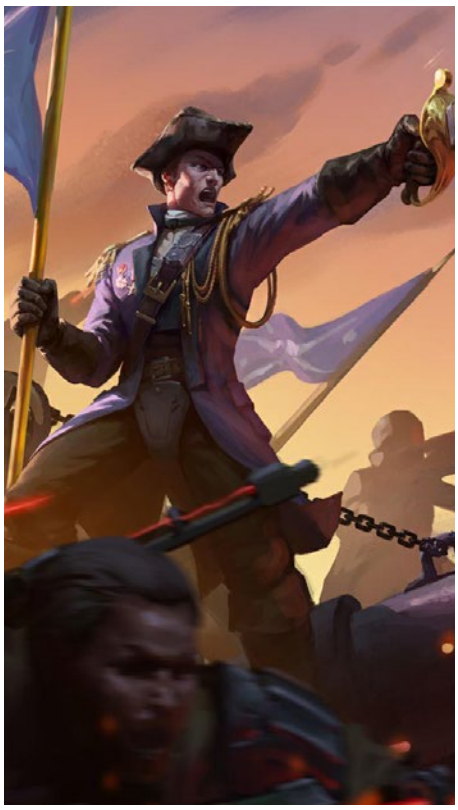
di grandi corporazioni, e avvertono che, anche nel buio più profondo, il vero pericolo potrebbe essere nascosto proprio dietro la porta blindata di un Vault, sotto l'apparenza rassicurante di una sicurezza assoluta.

Ma la verità è ancora peggiore e nasce dalla distorsione di tutto quello che un tempo era la grandezza americana, distortasi fino a diventare un'entità che incarna la complessità e il pericolo del potere: l'Enclave. Questa fazione, avvolta nel mistero e nella brutalità, si presenta come l'erede del governo degli Stati Uniti, un'ombra che si staglia contro il caos e l'anarchia, ma al prezzo di un'autorità spietata e spesso disumana.

Il logo dell'enclave di Fallout

L'Enclave nasce dall'idea di un'élite di ex-militari, scienziati e funzionari di alto livello, che fin da prima della fine di ogni cosa hanno governato come gruppo di influenza una parte sia delle istituzioni pubbliche che di quelle private, come ad esempio la Vault-Tec, e che credono fermamente di essere gli unici capaci di ricostruire l'America, anche se ciò comporta l'uso di metodi brutali e senza scrupoli. La loro visione del mondo si basa su un principio di supremazia e ordine autoritario, un modello di governo che non tollera opposizioni e che pensa di poter ricostruire una nazione partendo dalla forza bruta e dalla tecnologia più avanzata. La loro strategia di imposizione con la forza e la paura ha portato molti a considerarli come il nemico per eccellenza, una minaccia che rischia di schiacciare le libertà civili e di instaurare un regime totalitario.

Possiamo quindi notare come alla fine la cultura pop, ancora una volta, ci racconti qualcos'altro oltre alla storia che vediamo in superficie, come sia in contatto con qualcosa di ben più profondo rispetto allo spirito dei nostri tempi, e infatti Fallout è, a modo suo, un'analisi profonda e critica di un mondo post-apocalittico, dove la lotta per la sopravvivenza assume un ruolo centrale in un contesto che ha perso ogni traccia di civiltà. Questo universo ci presenta uno scenario in cui tutti gli attori incarnano l'umanità più autentica: individui scampati a un disastro globale, usciti dalle Vault o dalle rovine di un passato ormai remoto e che si confrontano con risorse scarse, creature feroci e dilemmi morali di difficile risoluzione, di un'umanità fragile e, al tempo stesso, capace di sopravvivere, oltre a sbatterci in faccia una serie di riflessioni sulle paure collettive legate al progresso tecnologico e alle sue implicazioni etiche. La presenza ricorrente di energia nucleare, laser, cyborg e intelligenze artificiali non è casuale: rappresentano simboli di un'epoca di grandi speranze e di altrettanti grandi rischi, il tutto circondato da un'atmosfera decadente e malinconica dove città in rovina e reperti di tempi migliori fungono da monumento a un passato che pur sembrando utopico a una lettura superficiale stava solo lentamente mettendo le basi per questo futuro. E le fazioni, sia quelle pre-guerra che quelle nate successivamente, sono a loro volta testimonianze tangibili di un'umanità che ha dimenticato o ignorato le lezioni della storia. Lungo la serie ci renderemo quindi conto di come la memoria degli errori passati è quindi un elemento imprescindibile per comprendere le implicazioni di un progresso sfrenato e di una costante brama di ricchezza e potere senza etica né responsabilità. E in fondo tutto questo nasce dal nostro inconscio come società e dal bisogno di riflettere sulla fragilità del nostro equilibrio sociale e a ricordarci l'importanza di preservare valori fondamentali come la libertà e la memoria storica, anche quando tutto sembra perduto. Perché in fondo forse l'apocalisse è già arrivata, dobbiamo semplicemente rendercene conto… prima che sia troppo tardi.



I Minutemen, un'alleanza di piccole milizie civili formatasi per difendere le comunità

Nicola Santagostino

Il simbolo del Khans, una delle più grosse bande di razziatori del setting

Teatro

La cosmicomica vita di Q

Da Italo Calvino. Drammaturgia Vincenzo Manna. Diretto da Luca Marinelli e Danilo Capezzoni

Andrea Verga

Quando si parla di spettacolo tra "scienza e poesia" non dobbiamo immaginare che questa pièce, magari utilizzando il miele della poesia per addolcire l'amaro della scienza dura, possa svelare a noi profani l'arcano dell'ellissi o dell'inclinazione "non ricordo di che cosa", per citare la prima Cosmicomica di Calvino. Niente di più lontano, non c'è alcuno spirito divulgativo, né in Calvino né in questo spettacolo. La scienza, che pur conosceva e studiava in modo anche approfondito, in particolare l'astronomia, infatti è per il Calvino scrittore, nel suo mondo tutto letterario, semplicemente "macchina per generare metafore". Così Brodskij nella sua raccolta di saggi "Less than one" consiglia ai suoi studenti poeti e scrittori in erba di non tralasciare nelle loro opere di poesia il linguaggio scientifico e specialistico, anzi, di far ricorso ai gerghi, ai linguaggi settoriali, alle parole della scienza, così come faceva il suo faro letterario W.H. Auden, che in particolare faceva ricorso all'idioletto della psicanalisi.
Difficile adattare per il teatro un testo fantascientifico e comico come quello di Calvino, letterario fino al midollo, per me sempre un po' freddo, sostanzialmente privo di azioni. Calvino si diverte nelle descrizioni innamorandosi, da puro scrittore, del suono delle parole, ritrovando in esse lo stupore di un bambino che le avesse sentite per la prima volta. Esemplare in questo senso la descrizione di quella specie di latte fermentato che gli uomini andavano a cercare sulla luna quando la luna era ancora vicina alla terra: "era composto essenzialmente di: succhi vegetali, girini di rana, bitume, lenticchie, miele d'api, cristalli d'amido, uova di storione, muffe, pollini, sostanze gelatinose, vermi, resine, pepe, sali minerali e materiale di combustione".
Ma si comincia dal principio dello spettacolo, e quindi dell'universo-mondo. E in principio era il caos, cioè eravamo tutto insieme, concentrate in un punto, e questo la cosmologia, che è quasi una disciplina a sé stante rispetto all'astrofisica, l'ha sempre saputo, da quando si esprimeva in versi e col mito. E nel Novecento ha ricominciato a farlo, grazie al genio di Raymond Quenau e della sua "Piccola cosmogonia portatile" di cui le Cosmicomiche sono una degna filiazione. Da quel caos indistinto nasciamo, cioè ci distinguiamo, e la nostra vita comincia a svilupparsi traumaticamente nella dimensione tragica della storia, che poi è quella del dimenticare, caratteristica dell'uomo, dice Calvino: "la storia insegna ma non ha scolari" scriveva Gramsci.
Il regista e attore Luca Marinelli col drammaturgo Vincenzo Manna e i bravissimi attori con cui Marinelli ha già lavorato hanno trovato un'efficace lettura stralunata e contemporanea che riesce a dare un senso a tutta l'operazione (anche se più volte ci si perde per strada). Il personaggio più "attachant", direbbero i francesi, a cui ci si affeziona di più, è certamente Chico, una lampada che parla grazie all'intelligenza artificiale. È lei la confidente di Q, cioè di Marinelli, un presentatore fatuo e distratto che ha smarrito il senso della sua esistenza, dimenticando l'essenziale, come molti di noi, lui che in realtà avrebbe conosciuto tutta la storia, dal Big Bang a oggi, ma non si ricorda, non sa di sapere. La voce sempre meno asettica dell'AI invece ci svela emozioni e bisogni che spesso non siamo più disposti ad ammettere neanche a noi stessi, a partire dal semplice bisogno di compagnia, di calore mammifero.

Sullo sfondo di una notte di Capodanno l'apocalisse che incombe e il ricordo nostalgico di tempi lontani, in cui la luna era vicina e ci si voleva più bene.
Le scene di Nicolas Bovey e le musiche originali di Giorgio Poi ci svegliano in alcuni momenti dalle nostre elucubrazioni intellettualoidi per riportarci allo stupore di un tempo sospeso e incantato dalla bellezza del creato. In certe scene ci verrebbe da dire, con Faust: "Fermati, attimo, tu sei così bello", anche perché abbiamo poi paura di non capire cosa succederà nella scena successiva: ma il segreto è forse abbandonarsi al sentire, senza capire tutto.
Emma Dante in una recente intervista a Chiara Valerio dice che ogni volta che legge un libro che le piace vorrebbe metterlo in scena. La stessa cosa è successa a Luca Marinelli che di Calvino si è innamorato fin dalla scuola: per lui è stato "un lampo di ispirazione, capace di accendere in me, magneticamente, un interesse nuovo, magari mai provato fino a quel momento. Ricordo viva la sensazione del primo giorno in cui lessi "La distanza della Luna": nella mia testa era già un teatro delle meraviglie".
Da qui, da questo sogno adolescente, questo tentativo generoso e impossibile, ma in parte riuscito, di trasformare il rarefatto universo letterario delle Cosmicomiche di Calvino in uno spettacolo teatrale. Teatro che cerca - dice Marinelli - il "realismo magico", teatro che parla dell'oggi, di noi, ma che allo stesso tempo, come la lanterna magica di Proust, sostituisce "all'opacità dei muri impalpabili iridescenze, soprannaturali apparizioni multicolori".

Andrea Verga

Foto di Anna Faragona

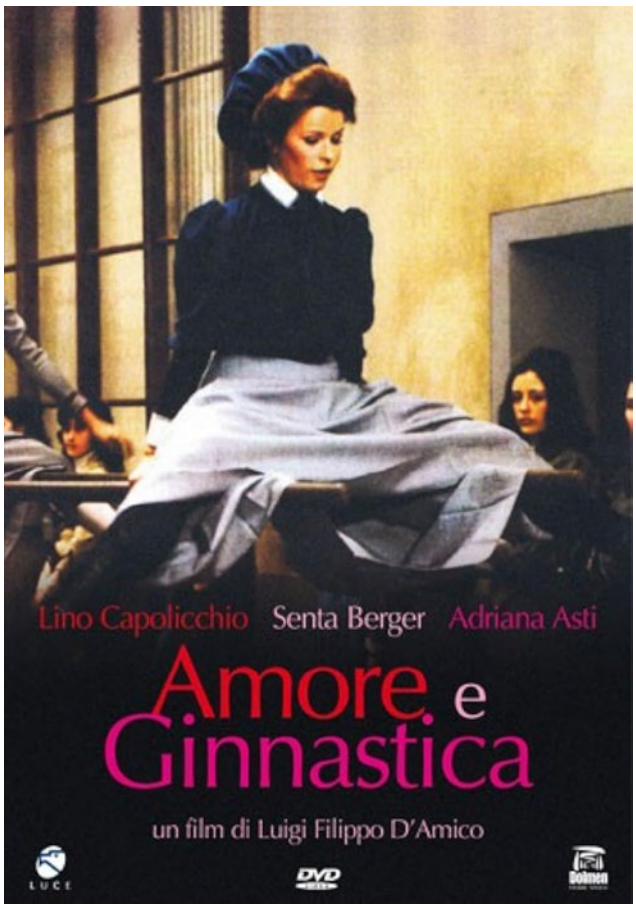
Amore e ginnastica (1973) di Luigi Filippo D'Amico

Mens sana in corpore sano

Demetrio Nunnari

Torino; 1892. Rimasto orfano, Simone Celzani (Lino Capolicchio) viene accolto in casa dallo zio commendatore (Antonio Faà Di Bruno), che lo strappa pure al seminario. Tutto casa e chiesa, d'un tratto il morigerato ragazzuolo s'invaghisce di Maria Pedani (Senta Berger), la bella del palazzo. Mai amore fu cieco più di così. Lui smilzo, consunto e "col fisico del cornuto", come dice lo zio; lei giunonica e solare. E non solo. Adocchiato il giovane, Elena Zibelli (Adriana Asti) scorge una sua lettera infuocata sullo scrittoio dell'amica Maria: alla "valchiria dai capelli sciolti". Stizzita, corre giù a sfogarsi col marito della portinaia. Celzani non sa che la Pedani, maestra di ginnastica, è stata già in diversi istituti di provincia, e dio sa quante ne ha viste. Epperò, al trapestio dei suoi passi - intenta a svolger gli esercizi -, dabbasso il poveretto cede a viziose fantasie. A scuola la Pedani affronta un esposto dei colleghi che trovano inaudito occuparsi dei muscoli in un paese analfabeta: la lotta al rachitismo è altra cosa, e non intralcia l'impegno verso l'istruzione. Si fa recapitare, poi, al domicilio, una vasca in ottone con tanto di acqua calda per il bagno. I condomini temono sia malata. Nel frattempo, dopo l'esito funesto delle sue avances, Celzani si affida all'arte amatoria del navigato ingegner Ginoni (Renzo Marignano): la maestra è di quelle dalla miccia lunga, e bisogna avere tecnica e pazienza. L'uomo si iscrive così in palestra, veste elegante e sfoggia una certa sicumera. Si fa desiderare, insomma, che con le donne è tutto un togli e dai. Ma scopre poi che la sua dea è insidiata dal figlio del Ginoni stesso, una specie di pigmeo laido e malefico. Per un soffio i due evitano il duello, ma allo sciagurato non resta che far le valigie. Lontano dagli occhi, lontano dal cuore. In quel mentre, a scuola c'è fermento per via d'una ispezione del ministro e del provveditore sulla nuova cattedra di educazione fisica. Ma la Pedani ne esce a testa alta, col diritto di relazionare all'imminente Congresso Pedagogico Nazionale. Qualche sera dopo, dunque, tornata dal convegno dove ha espresso con fervore le sue idee, Maria incrocia il pretendente sul piano delle scale, lì per dirle addio. Ma prima ch'egli possa proferir parola, lei lo avvinghia e lo travolge con un bacio appassionato e lungo; molto lungo. In *Amore e ginnastica* – dal romanzo omonimo e negletto di De Amicis [1846-1908] -, avere Luigi Filippo D'Amico alla regia e Suso Cecchi D'Amico alla sceneggiatura non pare un caso. I due, di rami lontani della stessa casata, vantano infatti parentele verticali, laterali e acquisite con una rosa nutrita di critici teatrali, musicali e cinematografici fino addirittura a Pirandello. Il fiuto per le cose letterarie, insomma, non manca. Ora, se si esclude lo sciapo *Cuore* di Coletti, del lontano '48, *Amore e ginnastica* è, al suo esordio, il solo tentativo di riabilitare sul grande schermo una narrativa notoriamente melensa e non facile. Cala dunque il sipario su maestrine pudiche, lacrimevoli storie e slanci patriottici, e il De Amicis restituitoci dal regista ammicca con garbo a quei pruriti che, inutile negarlo, da sempre l'uomo patisce. Così, quel mezzo sagrestano del Celzani è lì in agguato – a un angolo di strada, all'occhiello della porta – a mirare le perfette proporzioni "schelettoniche" della sua musa. Detto questo, il film è anche il ritratto nostalgico di una Torino *fin de siècle*, che cela nelle sottovesti sontuose le sue piaghe. E molte scene restano impresse nella memoria di chi osserva. Alla scuola serale della Zibelli un omone stringe fiero tra le dita una chiave, mutata all'occasione in una stilo che intinge nell'inchiostro. Quanta dignità in quel gesto! Ci sono poi i pigionanti, che a mo' di firma pongono una croce sulle ricevute, e la Pedani che sgomenta i condomini cedendo al lusso vanesio dell'acqua calda in casa. In questo iato

fra penìa di cose materiali e spirituali s'insinua la crociata coraggiosa della maestra. Da poco s'è fatta l'Italia, ma l'italiano – specie quello scritto – non è per tutti, e nell'urgenza di dare al Paese un'istruzione si dimentica il resto. Mancano igiene e profilassi, la cultura motoria non esiste, e i corpi si disfano ai fendenti di rachitismo, "mal di petto", pellagra. *Mens sana in corpore sano*, ammonisce l'antica saggezza dei latini, a riprova di come il benessere della mente e dell'involucro che la sorregge non siano per nulla incoercibili. Purtroppo, sin dal proprio ingresso nella scuola, la ginnastica è finalizzata solo a scopi bellici. Nel 1833 l'elvetico Rudolf Obermann [1812-63] viene in Italia per curarsi della forma fisica del giovane Vittorio Emanuele, che sarà Re, e dei suoi artificieri e bersaglieri. Nel '44 fonda poi la Reale Ginnastica Torino, prima associazione sportiva nostrana attiva tutt'oggi. Finalmente, nel 1878 l'insegnamento dell'educazione fisica diviene obbligatorio nelle scuole di ogni ordine e grado. E si giunge così a ridosso della vicenda raccontata in *Amore e ginnastica*. Il film sviscera però la *quaestio* della formazione del docente che – svilito da un fiacco turnover – stenta a tenersi al passo col nuovo che avanza. Si è alla fine dell'Ottocento e, benché faccia sorridere, il dilemma è spinoso ancora adesso. Da ultimo, quel bacio tanto ardito a cui non serve alcuna chiosa. L'emancipazione della donna inizia in Italia ben prima del suffragio universale. E da quel dì il gentil sesso solleva finalmente il capo, chino per millenni sui telai e sulle culle.



Demetrio Nunnari

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita anno XX/numero 46 – 23 novembre 1963. (pag. 29)

Il disprezzo e Il processo. Il cinema chiede lumi alla letteratura

Si va alla ricerca di minori margini di rischio, invocando il soccorso di esperienze già collaudate

Mino Argentieri

Da svariati anni cinema e letteratura se l'intendono, amoreggiano, reciprocamente si stuzzicano. Il *flirt* risale all'avvento del sonoro, ma è entrato in fase di crescenza dal giorno in cui il cinema, industrializzandosi e alla ricerca di minori margini di rischio, ha invocato soccorso a esperienze collaudate. Una commedia replicata per decine e centinaia di sere, un romanzo largamente recensito e diffuso equivalgono a sondaggi più o meno rassicuranti: negli Stati Uniti, dove fiorisce la letteratura mercantile, i *best sellers* sono addirittura un pozzo inesauribile, il punto d'approdo di una cultura di massa si ramificata ma rispondente a un comune stampino e a identici criteri di stereotipizzazione: il matrimonio fra romanzo e film è conseguente, spontaneo, naturale. Di qui il progressivo intensificarsi di una collaborazione proficua sul terreno degli incassi e della pubblicità è scarsamente costruttiva in sede estetica. A lungo andare, le lingue si sono confuse: scimmiottando la letteratura, il cinema ci ha donato il rimpianto per i modelli aggrediti; abdicando alle sue prerogative, si è linguisticamente impoverito, eccezioni a parte. Ma le eccezioni convalidano la regola imperversante dell'illustrazione e valgono come casistica alla quale di rado ci si attiene. Per un Visconti, che chiede lumi alla letteratura allo scopo di rivoluzionarne i contenuti e di riguadagnare l'indispensabile indipendenza creativa, non si contano i pigri, gli amanti delle calcomanie, gli specialisti che esauriscono la loro funzione nell'eleganza, nel gusto archeologico e decorativo, nella raffinatezza della messinscena, tamponatrice di falle irrimediabili.

Fra gli scrittori italiani, Alberto Moravia è quello a cui spesso i produttori si rivolgono per spremere dalla sua prolifica opera materia filmabile. La fama, la modernità, l'anticonformismo dell'autore depongono a favore della scelta, così come la spregiudicatezza dell'indagine moraviana e gli argomenti appetitosi dei suoi libri. Nondimeno, trasferite sullo schermo, le creazioni di Moravia lamentano uno stato anemico e gli svantaggi di ogni trascrizione, che svilisce la problematica del narratore al congegno di una trama, all'architettura di un intreccio. Né potrebbe essere altrimenti accertato che i finanziatori di film sono, per antico vizio, attratti dal canovaccio, dagli spunti spettacolari, dall'ingegneria narrativa di un letterato, al quale ci si accosta per restituirne la fatica in soldoni.

Il disprezzo non si sottrae alla norma, nonostante la presenza di Jean Luc Godard, giovane ed estroso rampollo della *nouvelle vague*, i consensi tributatigli dallo stesso Moravia durante un'affollata conferenza stampa e le proteste del regista a causa dei dissapori sorti con Carlo Ponti e delle modifiche imposte da questi. A nostro avviso, gli equivoci del film erano scontati dal principio, insiti nella formula che ha tenuto a battesimo la pellicola e che consiste nel voler mettere d'accordo l'inconciliabile: una produzione commerciale e un romanzo intessuto di una ricca disamina psicologica, anti spettacolare per eccellenza, a onta della fascinosa cornice ambientale rappresentata dal *milieu* cinematografico; l'imperativo di utilizzare una diva celebre, Brigitte Bardot, sguarnita di doti recitative e priva persino del *physique du rôle* e quindi poco tagliata per la parte assegnata, l'impiego di un regista troppo personale e originale per essere incatenato ad un compromesso e abbastanza allergico alle convenzioni per adattarsi con l'umile malleabilità dell'artigiano a un interesse estraneo. Ne è nato un pasticcio ibrido, scostante e insapore. È caduta, anzitutto, la ragione più profonda del conflitto moraviano, cosi come del resto sempre accade allorché i personaggi desunti da un romanzo vengono ridotti a pedine di un'azione drammatica senza validi supporti. Non che pretendessimo una ossequiosa fede, a Moravia, ma *Il disprezzo* di Godard stenta a rinvenire motivazioni che risentano, in qualche modo, della complessità propria del testo letterario.

La ruggine che corrode e logora la relazione coniugale dei Protagonisti ha una faccia sola, la meno moraviana: quella intimistica di un contrasto di natura affettiva originato sia dall'affievolirsi del legame sentimentale della coppia, sia dal dubbio fondato che il marito intenda servirsi della moglie per la sua carriera di sceneggiatore. Ambedue i motivi sono individuabili in Moravia, ma Godard li spoglia di ogni altro attributo. La debolezza, l'impotenza di Paolo, la contraddizione fra l'uomo che aspira a scrivere per il teatro, insegue un sogno di dignità letteraria detesta le transazioni e colui che accetta di scendere a patti, confinando la sua insofferenza in un velleitarismo presto demistificato: l'attrazione erotica, unica forte componente di un'unione cedevole: la mentalità borghese di Camilla la cui concretezza poggia sull'anelito al denaro, a una vita comoda e confortevole, sgombrata dagli interrogativi della coscienza: il disprezzo di Camilla per il suo compagno fragile, angustiato, incapace di risolversi definitivamente pronto ad impegnarsi nella proclamazione dei propositi e lesto a rintanarsi nelle situazioni ambigue, nell'ambivalenza degli atti, nel rinvio delle decisioni nette; in breve, la profondità della diagnosi moraviana scompare e ne prendono il posto alcuni manichini, i quali paiono agitarsi entro le pareti di un acquario risplendente di luci e colori.

All'operazione di depauperamento ha concorso indubbiamente Godard, trasformando Paolo in un confezionatore di «gialli» acquisito all'industria cinematografica e relegando in secondo piano le ambizioni fallite e i tentennamenti che nel racconto di Moravia fungevano da spina dorsale. Ma soprattutto vi hanno contribuito una sceneggiatura e una regia che si snodano all'interno di una costrizione, alla quale Godard si ribella cercando fessure che gli consentano d'intrecciare un esercizio piacevole, privato, in cui sbizzarrirsi e riversare i suoi amori di cineclubista inguaribile.

Diverso il caso — per restare nello ambito dei film apparsi più di recente — di *Il processo* di Orson Welles. Qui l'estrema difficoltà a tradurre il romanzo di Kafka, anziché sfociare in un risultato penoso, aguzza l'ingegno esuberante dell'artista e lo sprona a battere l'unica via possibile: quella della reinvenzione e di una rilettura critica, premessa all'autonomia dell'opera. Film sottovalutato, ostico e sgradevole e irritante per quanti pretendono dal cinematografo un'occasione di svago a poco prezzo. *Il processo* ha l'unico torto di esteriorizzare, non violentandola però, la matrice kafkiana e di accentuarne gli elementi simbolistici. Laddove il grande scrittore cecoslovacco

segue a pag. successiva

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 46 - anno 20 — Sabato 23 novembre 1963 — L. 100

Crisi della giustizia

Governo — Scelte politiche e scelte economiche

Firenze — Sotto le ceneri della amministrazione La Pira

Francia — Tecnica antidemocratica del regime gollista

Sommario

Ventimila abbonati a Rinascita per il 1964

segue da pag. precedente

aveva fermato l'attenzione sul contegno morale di Josef K di fronte alla sorte che lo attende. Welles applica mediazioni che conferiscono maggiore spicco ai fattori atmosferici, all'apparato scenografico, ai ricorsi metaforici, alla dilatazione opprimente e deformante dell'inquadratura. Oggettivizzata nella prepotenza di un suggestivo barocchismo non alieno da contaminazioni espressionistiche l'angoscia di Josef K ci perviene per riflesso, più descritta attraverso le sue proiezioni esterne che enucleata all'interno del personaggio. Si smarrisce così il filo della poetica e struggente analisi kafkiana, ma Welles ha l'accortezza di non consumare sino in fondo il tradimento.

Sebbene puntualizzata con un procedimento semplificante, l'inquietudine di K traspare nel contrappunto di una coscienza della rivolta al destino», che in Welles é un segno distintivo, nonché caratterizzante necessità di un'umanità duramente colpita. Sarebbe piuttosto difficile non convenire con coloro i quali hanno fatto notare che questa coscienza irriducibile, che culmina nel rifiuto di K di uccidersi, è anche il prodotto di un'epoca che ha visto l'ignominia dei *lager* nazisti, delle più abominevoli discriminazioni, delle condanne inappellabili, della persecuzione pianificata eretta a sistema e a metodo di governo, del sospetto codificato. E altrettanto difficile sarebbe per noi rimproverare a Welles di avere sfoltito il mondo metafisico di Kafka, ancorandolo ai riferimenti relativi all'incarnazione dell'impalpabile nei meccanismi di una società che opprime, soverchia, schiaccia, con il peso e l'onnipotenza delle sue gerarchie e dei suoi strumenti polizieschi, burocratici e amministrativi.

Forse è lecito rilevare la limitatezza della chiave interpretativa, che scioglie in un'unica direzione il significato poliscenico del *Processo* di Kafka, anche se lo correda di vivide articolazioni: si pensi, fra l'altro, alla figura di Titorelli, adombrante la condizione dell'artista cortigiano in un regime marcio e corrotto. Pur tuttavia non ci sfugge né la legittimità, né l'attendibilità dell'angolo visuale tanto più che Welles confida nella eloquenza della immagine: poiché se è vero che il romanzo di Kafka soffre di qualche mutilazione è innegabile che *Il processo* wellesiano costituisce una entusiasmante pagina di cinema. Si dirà che Welles non sempre ha avuto l'intelligenza di lasciar scaturire l'assurdo dal tessuto della quotidianità: che Welles ha esasperato l'incubo kafkiano, caricandolo di una simbologia prepotente e di eccessive velature oniriche; che Welles ha reso figurativamente ampollosa e letteraria la densa asciuttezza di Kafka, ma obiezioni e appunti, a prescindere dalle attenuanti giustificate da una traduzione ardua, non tolgono al film le virtù dell'arte.

Problemi della cultura 23 novembre 1963 pag. 29 Rinascita

"Il disprezzo" e "Il processo"

Il cinema chiede lumi alla letteratura

Si va alla ricerca di minori margini di rischio, invocando il soccorso di esperienze già collaudate

Mino Argentieri

Dovrebbero bastare le esemplari sequenze del tribunale, il capitolo della visita di K a Titorelli, le scene che si svolgono nell'ufficio ove lavora K con un esercito di dattilografe geometricamente schierate, i colloqui e gli incontri in casa dell'avvocato, l'ossessivo vagare della *camera* nel dedalo capriccioso, arcano, cupo e incombente dei corridoi del palazzo di Giustizia, per convincerci che Welles è ancora uno dei pochissimi registi che tende a valorizzare le peculiarità del mezzo espressivo cinematografico. Che poi il nostro indulga al funambolismo e soggiaccia a tentazioni virtuosistiche è un altro paio di maniche. Ma non sono queste ombre che avvolgono i film di un Fellini? E allora perché gridare al prestigioso e inconfutabile talento dell'italiano, chiudendo gli occhi dinanzi all'ex *enfant terrible* americano? Perché concedere a uno ciò che inspiegabilmente molti critici, a parità di pregi e difetti, negano all'altro? Ecco uno dei tanti enigmi che bisognerà infrangere.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Filmcritica – Direttore Eduardo Bruno – N. 28 – 1953

Note e Corsivi

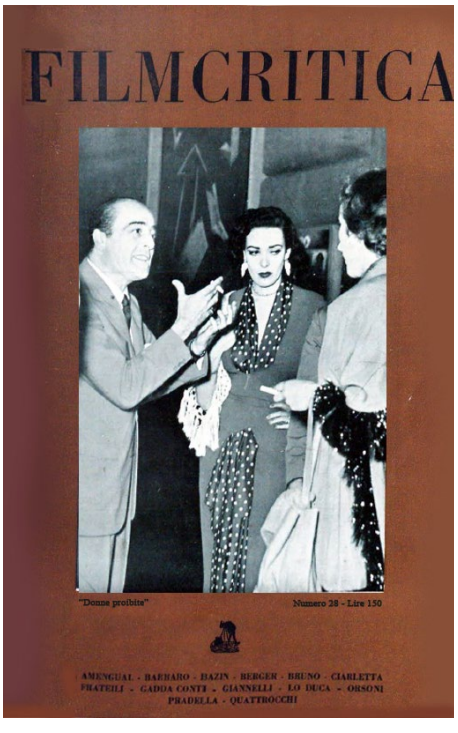
Cinema e letteratura

Umberto Barbaro

Il discorso intavolato a Viareggio sul tema *Cinema e letteratura* nell'incontro dello scorso agosto, ha suscitato problemi in serie quasi inesauribile e posto anche non facili interrogativi, che — bisogna dirlo — non hanno potuto trovare, in quei dibattiti, trattazione adeguata e risposte esaurienti. Non che il raduno, promosso da Cesare Zavattini e Leonida Repaci, nel quadro delle manifestazioni, connesse al Premio Viareggio, abbia avuto scarsa partecipazione. Tutt'altro: figure di grande rilievo, ed anche personalità di primo piano, del mondo della cultura e dell'arte lo hanno frequentato con assiduità e con palese interessamento, anche se non tutte si sono impegnate a discutere; e ad esse si è aggiunto il nutrito nucleo dei soci del Circolo del Cinema, debitamente impegnati e fervidi, nonché, in folla discreta e variopinta, un pubblico che, per mantenere, in quelle assise, magari anche troppo solennemente intellettualistiche, foggie e modi balneari, non hanno tuttavia mancato di attenzione e di curiosità almeno, se non proprio di profondo interessamento.

I molti aspetti del complesso rapporto tra la letteratura e il cinema — si pensi quante questioni ancora insufficientemente chiarite nel rapporto tra il cinema e un solo settore della letteratura, il teatro — non si son potuti trattare diffusamente, i problemi non hanno potuto essere pienamente risolti, o hanno avuto soluzioni non

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

bastantemente suffragate delle necessarie argomentazioni: resta però il fatto che, nei lavori di quel convegno, i molteplici aspetti della questione sono stati almeno individuati e impostati, proposti ad un futuro, più coordinato dibattito. E tanto, credo, può bastare a considerar raggiunto lo scopo propostosi dagli organizzatori, che era quello appunto di saggiare il grado di interesse che il tema poteva provocare, al fine di stabilire se rendere o no periodici gli incontri tra la giuria e i letterati che annualmente convengono a Viareggio per il Premio e i cineasti. L'esperienza di quest'anno, tutto sommato, fa credere possa essere ripetuta annualmente con sempre maggiori profitti.

Che questo primo incontro non abbia permesso di giungere ad una unanimità di conclusioni non deve però far credere che sia stato un convegno sconclusionato: e non lo sarebbe stato neanche se da quelle relazioni e quelle conversazioni sì fosse giunto solo alla costatazione della loro opportunità; giacché ciò che è emerso immediatamente è l'enorme distacco esistente tra cineasti e letterati; distacco fatto di profonda diversità di linguaggio e di grave misconoscenza dei problemi reciproci: situazione che crea abissi di incomprensione tra artisti, che pure così di frequente le opportunità e le convenienze della produzione chiamano ad un'opera di collaborazione. Questo stato di fatto non giova, ovviamente, né alla letteratura né al cinema che, da una comprensione e da un avvicinamento reciproco, non avrebbero che ad avvantaggiarsi: le due arti, nei loro rappresentanti, dovrebbero imparare a non più farsi il viso delle armi e a finirla tutta una buona volta sui dibattiti circa la priorità, la superiorità, la primalità, o come altro si dica, dell'una sull'altra.

Quanto il cinema debba alla letteratura, sia alla narrativa che al teatro non è necessario ripetere ogni volta, e quanto, e sempre più, il cinema possa e debba giovarsi della collaborazione dei letterati è fuor di dubbio ed è ammesso da tutti: compresi i sostenitori dello specifico cinematografico, tra i quali è il Chiarini che, nella sua relazione a Viareggio, ha ribadito la distinzione, che egli ama fare, *tra film e spettacolo cinematografico*. Ora sarà anche vero che la collaborazione dei letterati, per il Chiarini, porta il film sul piano dello *spettacolo*, ma poiché lo spettacolo può essere arte, la limitazione ha un valore teorico, se non semplicemente classificatorio. Forse una parte del pubblico è rimasta un po' delusa: sul problema dello specifico e sulla distinzione film-spettacolo ci si attendeva un appassionante incontro di pesi massimi, Chiarini ed io, e ci si è trovati di fronte alla definizione del dissidio (come io ho cercato di indicare) come di una divergenza più verbale che sostanziale: ciò che il Chiarini chiama film e spettacolo, io chiamavo, molti anni fa, cinema *cinematografico*, considerandola solo una tendenza artistica, che si può preferire e che io preferisco, ma che non esclude l'artisticità anche di altre tendenze, siano esse con prevalenza dell'elemento letterario, che pittorico o che anche musicale.

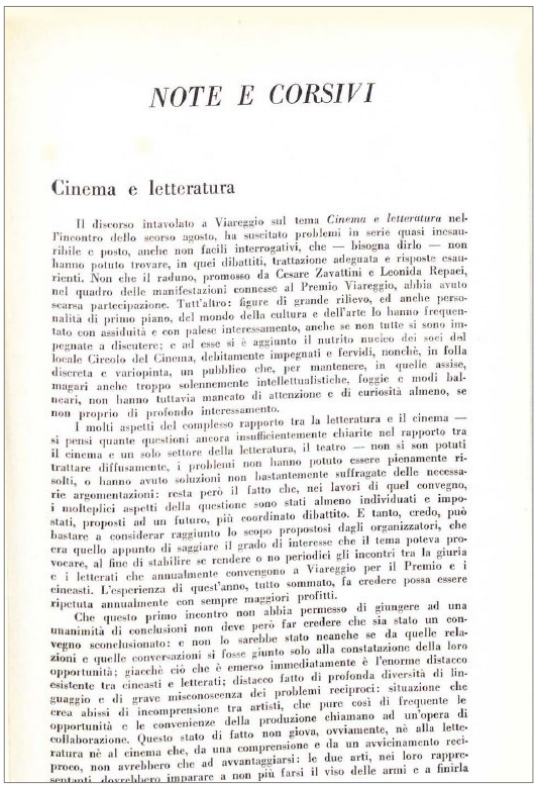
A proposito di film musicale il prof. Capitini, in un elaborato intervento, ha accolto la tesi che il *montaggio* sia la base artistica del film, ma ha auspicato un tipo di montaggio sempre più determinato da valori ritmici; una posizione sostenuta, a suo tempo, da S. A. Luciani, e che, come tendenza artistica è indubbiamente legittima solo a patto però che per valori ritmici non s'intenda forma svuotata da ogni contenuto di realtà e di idea che cioè che l'educazione del ritmo non porti a piacevolezze calligrafiche e irrealistiche, che sono sempre fuori dell'arte. Ed ecco uno dei problemi che avrebbe meritato un maggiore approfondimento, a dirimere molti equivoci che nascono dalla confusione tra il *realismo* inteso nella sua accezione tradizionale e corrente e il più completo e moderno concetto di esso.

L'intervento di Carlo Salinari ha preso le mosse proprio da questo pieno e nuovo concetto di realismo, sinonimo di arte: realismo che egli riscontra in alcuni film del nostro dopoguerra, che possono esser portati ad esempio dei letterati scrittori per la loro aderenza alla realtà contemporanea e per la finitezza della loro struttura narrativa; guardare la realtà e raccontare: ecco ciò che il cinema, opportunamente, consiglia ai letterati. L'intervento di Carlo Salinari è stato esemplare per lucidità e quasi da non lasciar sospettare la solida intelaiatura teorica su cui poggiava. Intelaiatura teorica che andrà, presto, compiutamente lumeggiata; e potrà esser messa a raffronto con le concezioni dello Zavattini, singolarmente abbottonato e reticente su questo punto, ma i cui nobili concetti di cinema *civico* fanno intendere come egli sostanzialmente non si discosti dalla via maestra della pratica veramente artistica e della sana estetica cinematografica.

Una vera e profonda lezione di estetica cinematografica è stata la relazione di apertura del prof. Calvario della Volpe, intesa a commemorare il più grande teorico del film, il grande regista Pudovkin. Svolgendo il concetto di montaggio quale struttura compositiva del film, il della Volpe ha mostrato la vanità ed inconcludenza dell'antitesi crociana struttura-poesia ed ha, con stupenda evidenza, esemplificato la sua tesi riconnettendola al pensiero e all'analisi di Gramsci, di fulminea penetrazione, dell'incontro di Dante con il padre di Guido Cavalcante nel X canto dell'*Inferno*; concetti che, con rapidi e densi trapassi, sono sfociati in una originale e profonda definizione critica del *realismo* e del concetto di *tipicità*, che ne è alla base.

Questi cenni possono bastare a suggerire che mette il conto, probabilmente, di fornir nuove occasioni ad un così vasto ed alto spaziare per gli aspetti del pensiero contemporaneo: a render più strette e proficue le intese e le intelligenze tra il cinema e la letteratura.

Umberto Barbaro



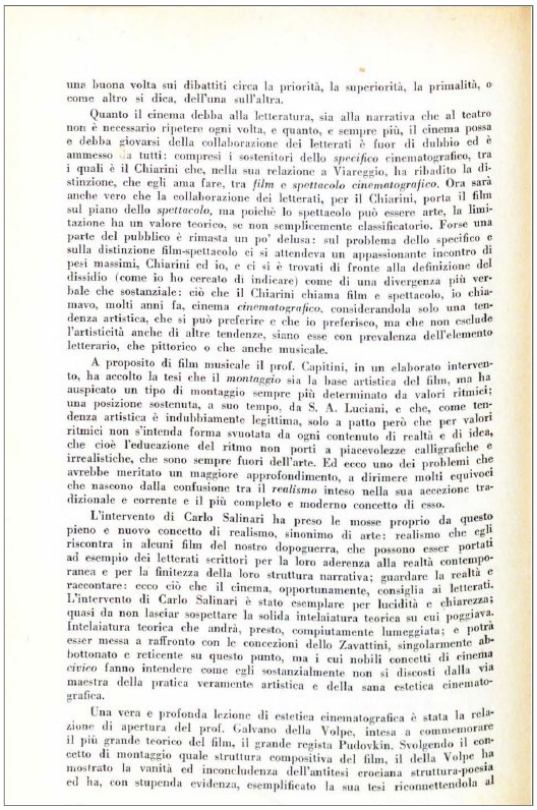
NOTE E CORSIVI

Cinema e letteratura

Il discorso intavolato a Viareggio sul tema *Cinema e letteratura* nell'incontro dello scorso agosto, ha suscitato problemi in serie quasi incsaurribile e posto, anche non facili interrogativi, che — bisogna dirlo — non hanno potuto trovare, in quei dibattiti, trattazione adeguata e risposte esaurienti. Non che il raduno, promosso da Cesare Zavattini e Leonida Repaci, nel quadro delle manifestazioni connesse al Premio Viareggio, abbia avuto scarsa partecipazione. Tutt'altro: figure di grande rilievo, ed anche personalità di primo piano, del mondo della cultura e dell'arte lo hanno frequentato con assiduità e con palese interessamento, anche se non tutte si sono impegnate a discutere; e ad esse si è aggiunto il nutrito nucleo dei soci del locale Circolo del Cinema, debitamente impegnati e fervidi, nonchè, in folla discreta e variopinta, un pubblico che, per mantenere, in quelle assise, magari anche troppo solennemente intellettualistiche, foggie e modi balneari, non hanno tuttavia mancato di attenzione e di curiosità almeno, se non proprio di profondo interessamento.

I molti aspetti del complesso rapporto tra la letteratura e il cinema — si pensi quante questioni ancora insufficientemente chiarite nel rapporto tra il cinema e un solo settore della letteratura, il teatro — non si son potuti trattare diffusamente, i problemi non hanno potuto essere pienamente risolti, o hanno avuto soluzioni non bastantemente suffragate delle necessarie argomentazioni: resta però il fatto che, nei lavori di quel convegno, i molteplici aspetti della questione sono stati almeno individuati e impostati, proposti ad un futuro, più coordinato dibattito. E tanto, credo, può bastare a considerar raggiunto lo scopo propostosi dagli organizzatori, che era quello appunto di saggiare il grado di interesse che il tema poteva provocare, al fine di stabilire se rendere o no periodici gli incontri tra la giuria e i letterati che annualmente convengono a Viareggio per il Premio e i cineasti. L'esperienza di quest'anno, tutto sommato, fa credere possa essere ripetuta annualmente con sempre maggiori profitti.

Che questo primo incontro non abbia permesso di giungere ad una unanimità di conclusioni non deve però far credere che sia stato un convegno sconclusionato: e non lo sarebbe stato neanche se da quelle relazioni e quelle conversazioni si fosse giunto solo alla constatazione della loro opportunità; giacchè ciò che è emerso immediatamente è l'enorme distacco esistente tra cineasti e letterati; distacco fatto di profonda diversità di linguaggio e di grave misconoscenza dei problemi reciproci: situazione che crea abissi di incomprensione tra artisti, che pure così di frequente le opportunità e le convenienze della produzione chiamano ad un'opera di collaborazione. Questo stato di fatto non giova, ovviamente, né alla letteratura né al cinema che, da una comprensione e da un avvicinamento reciproco, non avrebbero che ad avvantaggiarsi: le due arti, nei loro rappresentanti, dovrebbero imparare a non più farsi il viso delle armi e a finirla



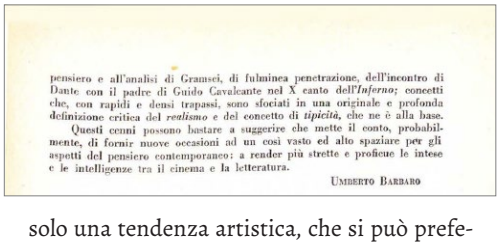
una buona volta sui dibattiti circa la priorità, la superiorità, la primalità, o come altro si dica, dell'una sull'altra.

Quanto il cinema debba alla letteratura, sia alla narrativa che al teatro non è necessario ripetere ogni volta, e quanto, e sempre più, il cinema possa e debba giovarsi della collaborazione dei letterati è fuor di dubbio ed è ammesso da tutti: compresi i sostenitori dello *specifico* cinematografico, tra i quali è il Chiarini che, nella sua relazione a Viareggio, ha ribadito la distinzione, che egli ama fare, tra *film e spettacolo cinematografico*. Ora sarà anche vero che la collaborazione dei letterati, per il Chiarini, porta il film sul piano dello *spettacolo*, ma poichè lo spettacolo può essere arte, la limitazione ha un valore teorico, se non semplicemente classificatorio. Forse una parte del pubblico è rimasta un po' delusa: sul problema dello specifico e sulla distinzione film-spettacolo ci si attendeva un appassionante incontro di pesi massimi, Chiarini ed io, e ci si è trovati di fronte alla definizione del dissidio (come io ho cercato di indicare) come di una divergenza più verbale che sostanziale: ciò che il Chiarini chiama film e spettacolo, io chiamavo, molti anni fa, cinema *cinematografico*, considerandola solo una tendenza artistica, che si può preferire e che io preferisco, ma che non esclude l'artisticità anche di altre tendenze, siano esse con prevalenza dell'elemento letterario, che pittorico o che anche musicale.

A proposito di film musicale il prof. Capitini, in un elaborato intervento, ha accolto la tesi che il *montaggio* sia la base artistica del film, ma ha auspicato un tipo di montaggio sempre più determinato da valori ritmici; una posizione sostenuta, a suo tempo, da S. A. Luciani, e che, come tendenza artistica è indubbiamente legittima, solo a patto però che per valori ritmici non s'intenda forma svuotata da ogni contenuto di realtà e di idea, che cioè l'educazione del ritmo non porti a piacevolezze calligrafiche e irrealistiche, che sono sempre fuori dell'arte. Ed ecco uno dei problemi che avrebbe meritato un maggiore approfondimento, a dirimere molti equivoci che nascono dalla confusione tra il *realismo* inteso nella sua accezione tradizionale e corrente e il più completo e moderno concetto di esso.

L'intervento di Carlo Salinari ha preso le mosse proprio da questo pieno e nuovo concetto di realismo, sinonimo di arte: realismo che egli riscontra in alcuni film del nostro dopoguerra, che possono esser portati ad esempio dei letterati scrittori per la loro aderenza alla realtà contemporanea e per la finitezza della loro struttura narrativa; guardare la realtà e raccontare: ecco ciò che il cinema, opportunamente, consiglia ai letterati. L'intervento di Carlo Salinari è stato esemplare per lucidità e chiarezza; quasi da non lasciar sospettare la solida intelaiatura teorica su cui poggiava. Intelaiatura teorica che andrà, presto, compiutamente lumeggiata; e potrà esser messa a raffronto con le concezioni dello Zavattini, singolarmente abbottonato e reticente su questo punto, ma i cui nobili concetti di cinema *civico* fanno intendere come egli sostanzialmente non si discosti dalla via maestra della pratica veramente artistica e della sana estetica cinematografica.

Una vera e profonda lezione di estetica cinematografica è stata la relazione di apertura del prof. Galvano della Volpe, intesa a commemorare il più grande teorico del film, il grande regista Pudovkin. Svolgendo il concetto di montaggio quale struttura compositiva del film, il della Volpe ha mostrato la vanità ed inconcludenza dell'antitesi crociana struttura-poesia ed ha, con stupenda evidenza, esemplificato la sua tesi riconnettendola al



pensiero e all'analisi di Gramsci, di fulminea penetrazione, dell'incontro di Dante con il padre di Guido Cavalcante nel X canto dell'*Inferno;* concetti che, con rapidi e densi trapassi, sono sfociati in una originale e profonda definizione critica del *realismo* e del concetto di *tipicità*, che ne è alla base.

Questi cenni possono bastare a suggerire che mette il conto, probabilmente, di fornir nuove occasioni ad un così vasto ed alto spaziare per gli aspetti del pensiero contemporaneo: a render più strette e proficue le intese e le intelligenze tra il cinema e la letteratura.

UMBERTO BARBARO

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 3 al 25 febbraio 2026

Per ascoltare i podcast clicca qui

https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

I Premi Campiello | Quarantaseiesima Puntata - Benedetta Cibrario, (1962), vincitrice nel 2008 con "Rossovermiglio" (Feltrinelli, 2008). Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.02.2026|05:08

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quarantunesima Parte - "In esilio a Londra". Conduce Roberto Chiesi. |24.02.2026|09:44

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXVI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Caccia al ladro" ("To Catch a Thief", 1955), diretto da Alfred Hitchcock. Interpreti principali: Cary Grant, Grace Kelly. |19.02.2026|06:23

Corrispondenze Musicali sul Confine | Sedicesima Puntata - L'uomo dei sogni secondo Harmonia Ensemble con Stefano Bollani. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. 18.02.2026|06:23

Schegge di cinema russo e sovietico | Cinquantaduesima Puntata - "Sherlock Holmes e il mastino dei Baskerville" di Igor Maslennikov 1981.Conduce Antonio Vladimir Marino.|18.02.2026|11:13

I Premi Campiello | Quarantacinquesima Puntata - Mariolina Venezia, (1961), vincitrice nel 2007 con "Mille anni che sto qui" (Einaudi, 2007). Conduce Maria Rosaria Perilli.|.02.2026|04:57

Cinesapiens | Decima Puntata - "Nell Shipman, un'altra idea di eroina". Conduce Antonio La Torre Giordano|17.02.2026|07:26

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quarantesima Parte - "Addio agli USA, disgraziato paese". Conduce Roberto Chiesi. |10.02.2026|06:33

I dimenticati #127 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoventisettesima puntata: Lamberto Maggiorani. Conduce Virgilio Zanolla. |05.02.2026|14:28

I Premi Campiello | Quarantaquattresima Puntata - Salvatore Niffoi (1950), vincitore nel 2006 con "La vedova scalza" (Adelphi, 2006) Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.02.2026|05:43

Cinesapiens | Nona Puntata - "Il precinema: Anamorfosi ottiche, catottriche e diottriche". Conduce Antonio La Torre Giordano. |03.02.2026|06:56

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (102)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

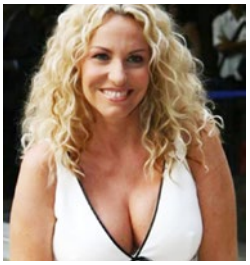
Massimo Cacciari

Mauro Corona

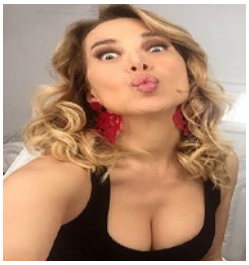
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

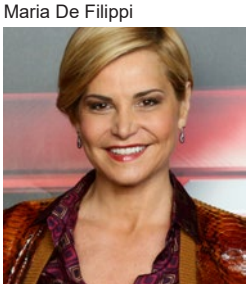
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

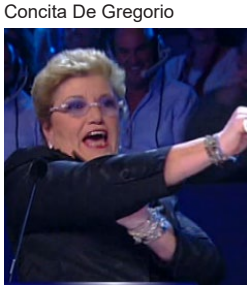
Concita De Gregorio

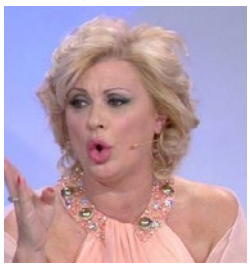
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

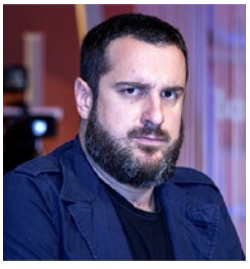
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Il laureato (1967) di Mike Nichols

Non ti piaccio abbastanza?
No, no, no, signora: Lei è la più affascinante degli amici dei miei genitori.

La signora Robinson (Anne Bancroft) e Benjamin Braddock (Dustin Hoffman)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate